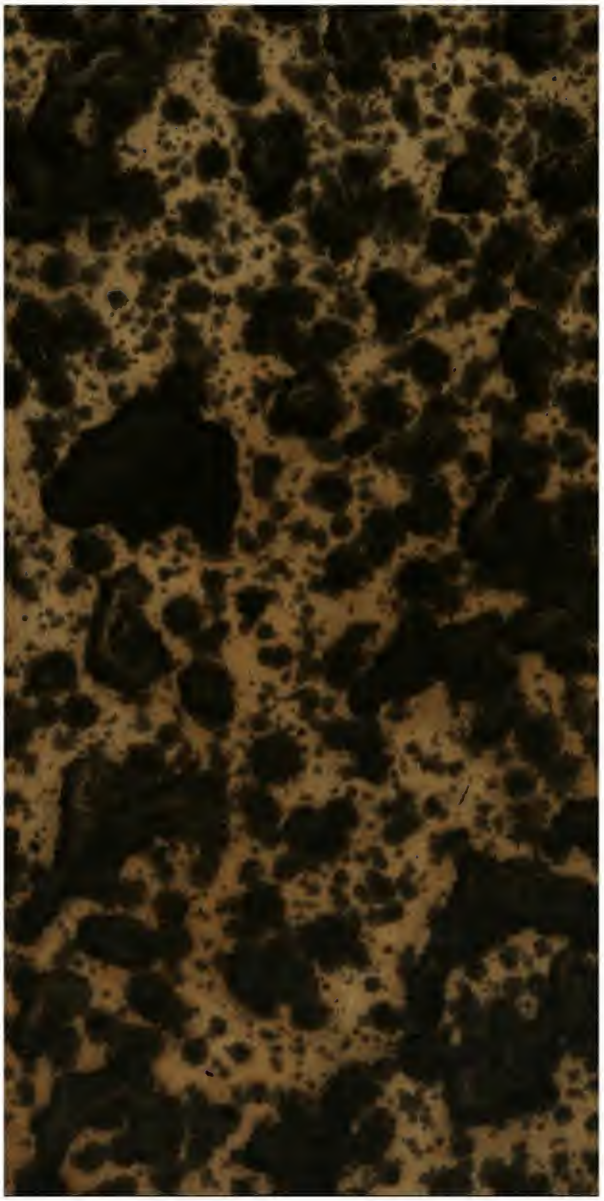


Digitized by Google

Acc 7452

BIBL. UNIV. GAND
PROF. ORD.
ROULEZ

UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK GENT

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Allgemeine Einleitung

in

das Studium der Archäologie

von

Dr. F. C. Petersen,

Professor der Philologie in Kopenhagen, Mitgliede der königl. dänischen Gesellschaft der Wissenschaften und der skandinavischen Literatur-Gesellschaft.

Aus dem Dänischen übersetzt

von

P. Friedrichsen,

Rector an der Gelehrtenschule in Husum.

Leipzig,

in der Hahn'schen Verlags-Buchhandlung.

1829.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt.

		Seite
I.	Ueber die Idee, den Umfang, die Eintheilung und die Behandlungsweise der Archäologie	1
II.	Uebersicht über das Schicksal der klassischen Kunstdenkmäler im Alterthum und die folgenden Zeiten hindurch bis auf unsere Zeit	19
III.	Uebersicht über die Geschichte des klassischen Kunststudiums	176
	Winckelmanns Biographie	188
IV.	Ueber das Princip und Wesen der plastischen Kunst .	254
V.	Bedingungen eines blühenden Kunstzustandes . . .	276
VI.	Ueber Kunstbetrachtung	284
VII.	Bedingungen und Hülfsmittel des Kunststudiums . . .	289
VIII.	Anmerkungen	291
IX.	Register	347

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorrede des Verfassers.

Gegenwärtige Schrift enthält eine ausführliche Bearbeitung der Gegenstände, welche ich in der Einleitung zu meinen Vorlesungen über die Kunstgeschichte des Alterthums, besonders des klassischen Alterthums, vorzutragen pflege. Dies bemerke ich nur deswegen, weil dieser Umstand ohne Zweifel auf die Wahl der Gegenstände, und — vielleicht mehr, als ich es selbst weiss — auf die ganze Behandlungsweise einen bedeutenden Einfluss gehabt hat. Dennoch scheint mir die Herausgabe dieser Schrift, namentlich mit Rücksicht auf das Studium des klassischen Alterthums in meinem Vaterlande, nicht überflüssig zu sein. Auch ohne von der Kunstgeschichte selbst begleitet zu sein, scheint diese Einleitung mir gewissermassen ein Ganzes auszumachen, und sie kann vielleicht, wenn die Ausführung einigermassen dem Zwecke entspricht, dazu beitragen, das eben so genuss- als lehrreiche Studium der klassischen Kunst unter Gelehrten, Künstlern und überhaupt gebildeten Menschen zu befördern und zu verbreiten.

Ich habe eben gesagt, dass diese Schrift eine ausführliche Bearbeitung desjenigen enthalte, was ich in der Einleitung zu meinen archäologischen Vorle-

Digitized by Google

sungen mündlich vorzutragen pflege; — dies muss jedoch mehr von dem Umfange des Ganzen, als von jeder einzelnen Abtheilung des Buches verstanden werden. Einige von diesen sind wenigstens nicht ausführlicher, als bei dem mündlichen Vortrage, und es ist besonders die zweite und dritte Abtheilung, durch welche das Ganze diese Ausdehnung erhalten hat. — Die zweite Abtheilung handelt von dem Schicksal der klassischen Kunstdenkmäler im Alterthum, die folgenden Zeitalter hindurch bis auf unsere Zeit (S. 19—175). Eine solche Uebersicht kann man in der Kunstgeschichte selbst nicht geben, wo sie nur stückweise vorkommen kann, wenn die Erwähnung wichtiger Denkmäler dann und wann Veranlassung dazu giebt, von ihrem Schicksale, in so weit es uns bekannt ist, zu handeln. Eine zusammenhängende Entwicklung dieses Gegenstandes gehört aber doch wesentlich mit zu der Vollständigkeit der Wissenschaft der Archäologie, und scheint mir passend, einen Theil der Einleitung zu derselben auszumachen. In der Kunstgeschichte selbst ist dadurch dies gewonnen, dass man, bei der Erwähnung des späteren Schicksals der Denkmäler, oft auf das verweisen kann, was in der Einleitung vorgetragen worden ist. In diese historische Uebersicht habe ich ausserdem an einigen Stellen mir erlaubt, Einiges aufzunehmen, was ich in die Kunstgeschichte selbst verwiesen haben würde, wenn ich mich in gegenwärtiger Schrift nicht auf die Einleitung allein beschränkt hätte. In dem Buche selbst findet man hin und wieder diesen Grund zu der ausführlicheren Behandlung des einen und anderen Gegenstandes erwähnt.

In der dritten Abtheilung wird eine Uebersicht über die Geschichte des klassischen Kunststudiums mitgetheilt

Digitized by Google

(S. 176—253). Diese Abtheilung ist besonders dadurch so ausführlich geworden, dass die darin enthaltene Biographie Winckelmanns den bedeutenden Raum von S. 188—250 einnimmt. Ich komme hier grade auf einen von den Punkten, wo ich besonders Widerspruch erwarten muss. Dass der Gang der Entwicklung durch eine so ausführliche Biographie eines einzelnen Mannes unterbrochen wird, während so viele um dieselbe Wissenschaft verdiente, zum Theil hochverdiente Männer theils nicht erwähnt, theils nur im Vorbeigehen genannt worden sind, kann ohne Zweifel nicht anders, als bei Vielen Missbilligung finden; und es ist nicht meine Absicht, mich hier auf eine etwas ausführliche Vertheidigung gegen die so im Voraus erwartete Missbilligung einzulassen. Doch sei es mir erlaubt, Folgendes zu bemerken. So wol ehe ich diese Arbeit anfing, als auch beständig während der Ausarbeitung, habe ich mir so wol diese, als ähnliche Einwendungen gemacht. Ich war lange zweifelhaft, ob ich nicht lieber diese Biographie, als eine Beilage, am Ende des Buchs hinzufügen sollte, aber immer gab ich diesen Vorsatz wieder auf, weil er mir in mehren Rücksichten doch nicht rathsam schien. Ich beschränke mich hier darauf, meine Leser aufmerksam zu machen, dass ich in der Biographie Winckelmanns Vieles gesagt habe, was nothwendig der vierten Abtheilung vorangehen musste, in welchem von dem Princip und Wesen der plastischen Kunst gehandelt wird. Stände dies nun in einer Beilage, so würden entweder viele Wiederholungen oder unbequeme Citate unvermeidlich gewesen sein. Uebrigens verweise ich auf dasjenige, was ich in dieser Rücksicht S. 222 bemerkt habe (vergl. S. 253), und füge nur noch hinzu, dass ich in Ansehung

Digitized by Google

der ausführlichen Behandlung dieses Gegenstandes einige Rechtfertigung von dem Interesse erwarte, mit dem ich mir bewusst bin ihn bearbeitet zu haben, und von dem ich die Hoffnung hege, dass es so auf meine Arbeit übergegangen ist, dass aufmerksame Leser es werden erkennen können. Einer Biographie Winckelmanns, durch welche dem Mangel einer vollständigen und befriedigenden Darstelluug seines Charakters, seines Lebens und seiner Verdienste endlich abgeholfen werden könnte, sehe ich mit Sehnsucht entgegen; wäre die gegenwärtige Skizze so glücklich, eine solche zu veranlassen, dann würde sie dadurch einen Werth bekommen, worauf sie an und für sich sich nicht getraut Anspruch zu machen. — Leider habe ich Rosettis *Il Sepolchro di Winckelmann in Trieste.* 1823. 4. nicht benutzen können, welche Schrift nach den Ankündigungen davon, die mir zu Gesichte gekommen, ohne Zweifel Vieles enthält, was von Wichtigkeit für mich gewesen sein würde. — Was die Kürze des sechsten und siebenten Abschnittes betrifft, so verweise ich auf diese selbst, wo man die Gründe dazu angeführt finden wird.

Ich habe mich bemüht deutlich und klar zu schreiben, nicht blos für Gelehrte, sondern für gebildete Leser überhaupt. Aber diese Popularität schliesst keineswegs Gründlichkeit aus; sie setzt vielmehr diese als ihre nothwendige Bedingung voraus, und so oft sie nicht aus dieser, wie aus ihrer Wurzel, hervorgeht, artet sie in leere und unfruchtbare Oberflächlichkeit aus. Diese Gründlichkeit muss bewiesen werden, dies aber kann sie bei historischen Darstellungen der Vorzeit nur dadurch, dass hinlängliche Beweise für dasjenige hinzugefügt werden, was in der Darstellung selbst vorgetragen wird.

Digitized by Google

Nur so kann man erwarten, bei gebildeten Lesern Zutrauen zu finden; der Kundige kann dann beurtheilen, in wie weit man als gründlicher Forscher spricht; der Kundigere kann entscheiden, was noch an der Vollständigkeit der Forschung fehlt. Von diesem Gesichtspunkte ging ich bei gegenwärtiger Arbeit aus, die ich daher auch mit Anmerkungen begleitet habe. Ob ich in Ansehung dieser das rechte Maass zwischen dem Zuviel und Zuwenig getroffen habe, darüber darf ich keine Uebereinstimmung in dem Urtheile der Leser erwarten.

Ich habe die Anmerkungen von dem Texte getrennt, und durch hinweisende Zahlen sie mit diesem in Verbindung gesetzt. Vielleicht ziehen Manche es vor, die Anmerkungen unmittelbar unter dem Texte zu haben. Ich weiss es, dass dies die allgemeinere Gewohnheit ist, und dass ich ohne weiteren Schaden mich darnach hätte richten können; aber ich gestehe zugleich, dass mein Auge lieber den Text von Zusätzen so rein als möglich sieht. Das gedruckte Buch gewinnt dadurch doch etwas mehr das Ansehen, dass es ins Reine geschrieben worden sei; und ich denke mir nicht ohne Verlegenheit, wie die Schriftsteller des Alterthums über uns urtheilen würden, wenn sie sähen, wie oft selbst die gelehrtesten und scharfsinnigsten Schriftsteller auch noch in unseren Tagen so gänzlich die Ausarbeitung ihrer Werke versäumen, dass die Anmerkungen zum Theil im Texte, und der Text in den Anmerkungen steht, wodurch oft sonst ausgezeichnete Arbeiten mehr das Ansehen von Entwürfen zu Büchern, als von fertigen Schriften erhalten. Durch Absonderung der Anmerkungen vom Texte sicherte ich mich noch mehr gegen jede Versuchung, mich zu dieser, durch grosse Beispiele gleichsam empfohlenen, aber

Digitized by Google

doch nicht weniger geschmacklosen Sitte verführen zu lassen.

In den Anmerkungen habe ich, wo es mir nothwendig schien, mich bemüht, das durch die erforderlichen Beweise zu begründen, was ich im Texte vortrug. Dass dies mit Genauigkeit geschehen sei, bemerke ich nicht um mich zu rühmen, das beobachtet zu haben, was Niemand versäumen sollte, sondern um Zeugniss für mich selbst abzulegen, dass ich nicht versäumt habe, was so Viele zu beobachten unterlassen, gewissenhaften Gebrauch und Anwendung von den Quellen selbst gemacht zu haben. Ich habe kaum an irgend einer Stelle mir erlaubt, Beweisstellen auf die Autorität Anderer anzuführen, weder aus den alten, noch aus neueren Schriftstellern, mit Ausnahme der Stellen, wo dies ausdrücklich bemerkt worden ist. Wo gleichwol in den Anmerkungen sich Fehler finden, darf ich sie entweder für Schreibfehler, und von diesen glaube ich doch, dass ihrer nur wenige da sind, oder für Druckfehler erklären.

Ich habe ein Register über die wichtigsten im Texte selbst abgehandelten Gegenstände hinzugefügt. Auf die Anmerkungen habe ich im Register nicht verwiesen, da es Jedem, wenn er erst die gesuchte Stelle im Texte hat, dann leicht ist, das zu finden, was vielleicht in den Anmerkungen zur näheren Aufklärung steht. Aber um Vollständigkeit habe ich mich nicht einmal in dem bemüht, was den Text betrifft. So habe ich die Schriftsteller des Alterthums nicht angeführt, denn Niemand sucht sie in gegenwärtiger Schrift, ausser in so weit sie von den darin vorkommenden Gegenständen handeln, und dann findet man sie zugleich mit diesen. Auch von den neueren Schriftstellern habe ich aus demselben Grunde nur einige

Digitized by Google

genannt, woraus man also keinesweges schliessen darf, dass nur die benutzt oder erwähnt worden sind, die man im Register angeführt findet. Die Mythen habe ich gleichfalls beinahe ohne Ausnahme ausgelassen; denn sie kommen in dieser Schrift nur in so weit vor, als sie mit anderen Gegenständen, die im Register angeführt sind, in Verbindung stehen. Auch in der Anführung der in dem Buche erwähnten Tempel und Denkmäler bin ich sehr sparsam, vielleicht sparsamer gewesen, als Manche wünschen; in welchem Falle ich mich theils mit meinem Mangel an Uebung in Arbeiten der Art zu entschuldigen bitte, theils mich damit trösten muss, dass das, was dem Einen zu wenig ist, dem Anderen zu viel zu sein pflegt.

Noch sei es mir erlaubt zu bemerken, dass gegenwärtige Schrift seit etwas nach dem Anfange des Jahres 1824 zum Drucke fertig gewesen ist. Dies zu bemerken finde ich besonders mit Rücksicht auf die Schriften nöthig, welche nach der Zeit herausgekommen sind, und die ich sowol hätte benutzen müssen, als auch würde benutzt haben, wenn es während der Ausarbeitung selbst hätte geschehen können. In der deutschen Uebersetzung sind verschiedene Berichtigungen und Zusätze hinzugefügt worden, welche in so weit sie aus Schriften entlehnt sind, die erst nach dem Drucke des dänischen Originals (1825) erschienen sind, von selbst sich als spätere Zusätze zu erkennen geben, ohne dass dieses ausdrücklich bemerkt zu werden braucht.

Digitized by Google

Vorrede des Uebersetzers.

Seit dem Wiederaufleben der Wissenschaften bis auf unsere Zeiten herab stand die gelehrte Bildung aller aufgeklärten Nationen Europas in der engsten Verbindung mit dem Studium der Alterthumswissenschaft, besonders in der klassischen Literatur des Alterthums. Die ausgezeichnetesten Männer aller europäischen Nationen räumten dankbar ein, dass sie durch das Studium der alten Klassiker ihren Geist gestärkt und gekräftigt hätten, und kehrten in Stunden der Musse gern zu ihnen zurück. Andere widmeten dem fortgesetzten Studium und der Erklärung dieser Schriftsteller ihre edelsten Kräfte und die schönste Zeit ihres Lebens. Um die Klassiker und ihre Zeit zu verstehen, wurde das Alterthum nach allen Seiten durchforscht. — So konnte es nicht fehlen, dass nicht schon frühe die Aufmerksamkeit auch auf die Werke der alten Kunst geleitet wurde; aber man achtete grösstentheils nur in so fern auf diese, als sie zur Erklärung der alten Schriftsteller etwas beitrugen. Unstreitig verräth das Verfahren ein noch sehr einseitiges Auffassen des Alterthums. Mögen auch die schriftlichen

Digitized by Google

Denkmäler, die uns aus jener alten Zeit her erhalten sind, unter allen den ersten Rang behaupten: so hätte doch deswegen die Kunst des Alterthums nicht zu einer blossen Dienerin dieser herabgewürdigt werden dürfen. Der neuern Zeit war das Verdienst vorbehalten, die Werke der alten Kunst gerechter zu würdigen, die Archäologie als eine *für sich bestehende* Wissenschaft darzustellen. Der Impuls, den namentlich vorzüglich Winckelmann seiner Mitwelt gab, wirkt noch immer wohlthätig fort. — So wol das ganze Gebiet der Archäologie, als insbesondere mehre einzelne Theile derselben sind viel genauer erforscht worden. Wünschenswerth ist es daher gewiss, dass Männer von *philosophischem Geist* und *genauer Kenntniss der neueren Forschungen*, Männer, die *Geschmack* und *Gelehrsamkeit* mit einander verbinden, die vorhandenen Materialien verarbeiten. Diese Eigenschaften wird hoffentlich Niemand dem Verfasser des folgenden Werkes absprechen, das ich hier in einer deutschen Uebersetzung vorzulegen wage*). Aber die Bearbeitung des vorhandenen Stoffes ist nicht das einzige Verdienst des Verfassers. Jeder Abschnitt enthält Beweise eignen Denkens und Forschens. Namentlich beschränkt sich der zweite Abschnitt, der eine Uebersicht über das Schicksal der klassischen Kunstdenkmäler im Alterthume und die folgenden Zeiten hindurch bis auf unsere Zeit enthält, nicht blos auf das, was neuere Schriften über diesen Gegenstand geben; er ist mit un-

*) Das dänische Original führt folgenden Titel: Alminbelig Indledning til Archäologiens Studium. Af Dr. F. C. Petersen. Kiobenhavn 1825.

Digitized by Google

verkennbarem Fleisse aus den Quellen selbst gearbeitet, und enthält manche Nachträge zu dem, was bisher darüber geschrieben worden ist.

Doch es ist nicht die Absicht des Uebersetzers, dem Urtheil des Publikums vorzugreifen; er unterdrückt daher mit Fleiss alles dasjenige, was er zum Lobe dieser Schrift sagen könnte; und beschränkt sich darauf, über die von ihm gelieferte Uebersetzung ein paar Worte hinzuzufügen.

Unternommen wurde diese Uebersetzung auf eine an mich ergangene Aufforderung des Herrn Director Dr. Seebode in Hildesheim, durch den ich zuerst auf dieses Werk aufmerksam gemacht wurde. Darauf wandte ich mich an den Verfasser selbst, der auch sogleich so gütig war, mir ein mit Zusätzen und Verbesserungen versehenes Exemplar zu meinem Gebrauche zu übersenden. Diese sind theils durch Schriften veranlasst, die nach dem Drucke des Originals (1825) erschienen sind, theils enthalten sie bald längere, bald kürzere Zusätze. Bisweilen hat der Verfasser auch einzelne Behauptungen aufgegeben, oder sie doch etwas anders modificirt dargestellt. Ausserdem hat er sich der unangenehmen Mühe unterzogen, die einzelnen Bogen der Uebersetzung durchzusehen, ehe sie in die Druckerei geschickt wurden.

So übergebe ich denn dem deutschen Publikum hiermit das Werk in der Hoffnung, diesem dadurch einen nicht geringeren Genuss bereitet zu haben, als mir das Original gewährt hat.

Der Uebersetzer.

Digitized by Google

Erster Abschnitt.

Ueber die Idee, den Umfang, die Eintheilung und die Behandlungsweise der Archäologie.

Unter den Schriftstellern des klassischen Alterthums haben mehre die Benennung Archäologie in ihrer eigentlichen Bedeutung, Darstellung der Vorzeit, gebraucht. Ausser denjenigen, deren Schriften wir jetzt nicht mehr haben, schrieb Dionysios von Halikarnassos eine römische, Josephus eine jüdische Archäologie, und umfassten darin so wol die politische Geschichte, als überhaupt die Verfassung und den Zustand der Nationen, von welchen sie handeln. Der gelehrte Römer Marcus Terentius Varro schrieb ein wichtiges Werk über die Vorzeit der Römer, worin er, mit Ausschluss der politischen Geschichte, ausser andern Gegenständen die religiöse, bürgerliche und häusliche Verfassung der Römer darstellte, und ohne Zweifel hat sein Beispiel dazu beigetragen, dass man die Darstellung des öffentlichen und Privat-Zustandes des Alterthums oder der einzelnen Völkerschaften desselben von der politischen Geschichte trennte, wodurch jene zu dem Range einer besondern Wissenschaft gelangte. Jetzt nennt man diese Wissenschaft gewöhnlich *Antiquitäten;* doch hat man von ihr auch die Benennung *Archäologie* gebraucht. Unläugbar kann der Name Archäologie auch diese Bedeutung annehmen; aber da es bei Gegenständen der Art weniger darauf ankommt, was die Benennungen bedeuten *können*, als dass man einem bestimmten Sprachgebrauch folgt, so scheint es, nach dem jetzt üblicheren Gebrauche, am richtigsten zu sein, zwischen Antiquitäten in der eben angegebenen Bedeutung, und Archäologie, als dem Theil der Alter-

Digitized by Google

thumswissenschaft, welcher sich mit der Kunst des Alterthums beschäftigt, einen Unterschied zu machen. Nehmen wir dies an, dann ist der Zweck der Archäologie, die antike Kunst in ihren verschiedenen Theilen so darzustellen, dass sie, so weit es möglich ist, eine vollständige und deutliche Kenntniss von dem Wesen und der Geschichte derselben von ihrem ersten Ursprung an durch die verschiedenen Entwickelungsstufen hindurch mittheilt, und demnächst, wenn sie die antike Kunst auf ihrer unvergleichlichen Höhe gezeigt hat, zu zeigen, wie sie nach und nach stets tiefer sank, bis sie gänzlich aufhörte.

Giebt es ein Volk, bei welchem die Kunst einen solchen Cyklus durchlaufen hat, und haben wir Hülfsmittel genug, um zu einer klaren und einigermassen vollständigen Kenntniss davon zu gelangen, dann ist ein solches Volk vorzüglich dazu geeignet, einen wichtigen, und wenn kein anderes Volk sich hierin mit ihm messen kann, den wichtigsten Platz in der Kunstgeschichte einzunehmen. Ein solches Volk sind die Hellenen des Alterthums, die man daher in der Entwickelung der Kunstgeschichte des Alterthums vorzüglich vor Augen haben muss. Kein anderes Volk steht ihnen in dieser Rücksicht an der Seite, man mag nun sehen auf die ausgezeichnete Schönheit der nachgelassenen Kunstwerke, oder auf die früher besprochene Aufgabe der Kunstgeschichte, nach der sie einen umfassenden Ueberblick über die Kunst in ihrem Entstehen, Steigen und Sinken gewähren soll. Es versteht sich von selbst, dass dieser Vorzug die übrigen Nationen des Alterthums nicht ausschliesst, in so weit wir den Zustand der Kunst auch bei ihnen kennen. Im Gegentheil ist es die Pflicht der Kunstgeschichte, einem jeden Volke seinen Platz anzuweisen, und zu bestimmen, in welchem Verhältniss es in kunsthistorischer Rücksicht zu den übrigen steht. Aber wenn gleich wir nicht selten Veranlassung haben, auch die Kunst anderer Nationen zu bewundern, so wird es doch bald einem Jeden deutlich, der in der Kunst nicht bloss das sucht, was mit Rücksicht auf Zeit, Ort und die übrigen Verhältnisse historisch merkwürdig ist, sondern zugleich und vor allen Dingen eine solche Darstellung der Idee der Schönheit in den Werken der Kunst, die

Digitized by Google

zu allen Zeiten die Bewunderung und Liebe eines unverdorbenen Geschmacks erregen muss, es wird, sage ich, einem Jeden, der sich so ohne vorgefasstes Urtheil mit diesen Gegenständen beschäftigt, deutlich, dass alle andere Völker, ja selbst die Aegypter mit ihren bewundernswürdigen und für die Kunstgeschichte höchst wichtigen Denkmälern den Hellenen nachstehen müssen.

Aus dem bisher Gesagten folgt, dass die Archäologie alle die Völker umfasst, bei welchen die Kunst erweislich im Alterthum blühete. Winkelmann handelte in seiner Kunstgeschichte von den Aegyptern, Hetrurern, Griechen und Römern. Auch handelt er in der Kürze von der Kunst der Phöniker und Perser; aber die neuern Entdeckungen und Untersuchungen über jene Gegenden des Orients sind so gross und wichtig, dass die Archäologie des Orients in weiterem Umfange, insbesondere jedoch die der Inder und Perser, jetzt in diese Wissenschaft aufgenommen werden muss, so wie auch das, was man von der Kunst mehrer italischer und anderer europäischer Völkerschaften im Alterthum in Erfahrung bringen kann.

Die Archäologie in ihrem vollständigen Umfange umfasst jede Art der Kunst, in so weit sie im Alterthume angebaut wurde, mit Inbegriff der Baukunst. Diese letzte ist nicht nur an und für sich eine freie Kunst, so bald sie sich zu einer gewissen Stufe der Ausbildung hebt, sondern ausserdem ist ihr Verhältniss zu den mehrsten und wichtigsten Theilen der Kunst im Alterthume enger, als es vielleicht bei dem ersten Blicke scheint. Manche Denkmäler, die uns jetzt unverständlich sind und unbedeutend vorkommen, würden, wenn wir sie an der Stelle oder in den Umgebungen sähen, auf welche sie ursprünglich berechnet waren, so wol verständlich, als auch oft von weit grösserer Wichtigkeit sein. Die Tempel der Götter und Heroen zugleich mit den Werken, mit denen man sie schmückte, entstanden mit einander, und machten ein nach ihrer ursprünglichen Bestimmung unzertrennliches Ganze aus. Doch ich wollte nur darauf aufmerksam machen, dass die Baukunst in doppelter Rücksicht gerechten Anspruch auf einen Platz in der Wissenschaft der Archäologie hat, und darf mich daher nicht

Digitized by Google

der weitern Betrachtung dessen überlassen, was die Antiken, um nicht von ihrem übrigen Schicksale zu sprechen, dadurch verloren haben, dass sie, wie Zweige von ihrem Stamme, aus ihrer natürlichen Verbindung gerissen, in unsere Museen verpflanzt worden sind, wo man sie gewöhnlich ohne zweckmässige Wahl und Ordnung zusammengehäuft findet. Wir kommen in der Folge wieder auf diesen Gegenstand zurück, und werden dann Gelegenheit finden, von den Mitteln zu sprechen, durch welche man zum wenigsten einigermassen den oft zu handgreiflichen Mängeln der Antikensammlungen abhelfen könnte.

Jeder von den Haupttheilen der Archäologie, so wol die Plastik als die Malerkunst, hat wieder seine Unterabtheilungen, auf die ich späterhin zu sprechen kommen werde. Zusammen machen sie ein Ganzes aus, von dem jeder einzelne Theil auf eine eigenthümliche Art das Charakteristische durch die Kunst, und namentlich durch die Kunst der Griechen — denn die ist es, woran wir hier vorzüglich denken — an den Tag legt. Sie sind alle Strahlen desselben Lichtes, verschiedene Formen desselben Wesens. Hieraus folgt denn zugleich, dass die einzelnen Theile der Archäologie, Münzen, Reliefs, Vasen u. s. w., sehr wohl sich dazu eignen, jeder für sich behandelt zu werden, wenn man nur ihren Zusammenhang mit dem Ganzen fest im Auge behält. Selbst weniger wichtige Theile für sich behandelt, wenn es mit Einsicht und Geist geschieht, dienen oft dazu, die Wissenschaft aufzuhellen und ihre Grenzen zu erweitern. Aber will man eine Auswahl treffen, namentlich in der Absicht, um durch einen Theil der antiken Kunst eine Anleitung zu geben, die Kunst des klassischen Alterthums überhaupt zu kennen und aufzufassen, dann muss natürlicher Weise der Theil vorgezogen werden, der am meisten dazu im Stande ist, diesen Zweck zu erfüllen. Betrachtet man nun alle Theile der Archäologie von diesem Gesichtspunkte aus, so wird man bald finden, dass die Plastik, besonders durch einzelne ihrer Theile, vorzüglich dazu geeignet ist, die antike Kunst in ihrer ganzen Vortrefflichkeit zu zeigen, und die vollständigste Kenntniss von ihrer Geschichte zu geben. Aber selbst dann, wenn man sich auf den einen

Digitized by Google

oder den andern einzelnen Theil der Wissenschaft beschränkt, ist gleichwol die Mannichfaltigkeit der Gegenstände, die sich darbietet, so gross, dass es selbst in dem einzelnen Theile wichtig ist, mit ordnender Wahl seinen Hauptzweck klar im Auge zu behalten. Denn man zeigt sich nicht als Lehrling des klassischen Alterthums durch ein dunkles Suchen nach einer ungeordneten Masse oft unwesentlicher Einzelheiten.

Wir wenden demnächst die Betrachtung auf die Theilnahme, auf welche diese Wissenschaft rechnen darf, und auf das, was sie von ihrer Seite von denen fodert, welche sich mit ihr beschäftigen. Unläugbar findet man in den Wissenschaften Vieles, was nur dem Forscher und dem Gelehrten, als solchem, angehört, und nie oder selten diese engen Grenzen durchbricht, und sich in einen freieren Kreis den Weg bahnt, wo es allgemeines Eigenthum der civilisirten Menschheit wird. Doch muss man gestehen, dass die Civilisation auch in dieser Hinsicht immer grössere Fortschritte macht, und dass sie durch klarere Darstellung, durch sinnreiche Anwendung sich nach und nach das aneignet, was früherhin als unzugänglich von ihr abgesondert war. Auch der Forscher und der Gelehrte müssen dazu beitragen, diesen Zweck zu befördern, dadurch dass sie die Wissenschaft und das Leben immer genauer mit einander verbinden. Nicht führe ich hier die Sache der faden Oberflächlichkeit; im Gegentheil wer zweifelt nach den Erfahrungen, die wir vor uns haben, noch daran, dass man nie zu sehr auf Tiefe und Gründlichkeit der Wissenschaft dringen könne, dass man aber zugleich sie nicht weniger bewahren müsse vor der engherzigen Einseitigkeit, die, an ihrem engen Joche ziehend, nicht sieht, und noch weniger ausbreitet das göttliche Licht, das, als die Quelle aller edlen und grossen Unternehmungen, Jeden erleuchtet und begeistert, der mit Kraft und Liebe die Arbeit ausführt, die er übernommen hat.

Wir haben nicht nöthig uns bei dem Beweise von der Wichtigkeit und dem Werthe des Studiums der antiken Kunst aufzuhalten, wenn wir nur voraussetzen, dass diejenigen, welche sich damit beschäftigen, die Forderungen befriedigen, welche theils für jedes wissenschaftliche Studium im Allgemei-

Digitized by Google

nen, theils für dieses Studium im Besondern gelten. Zunächst mit Rücksicht hierauf bemerken wir nur, dass der Zweck dieser Wissenschaft weder durch das, wenn auch oft rühmliche, doch unter mancherlei Gestalten nur auf der Oberfläche spielende Interesse des Kunstliebhabers erfüllt werde, noch auch dann, wenn man sich mit dieser Wissenschaft von einseitigen, und dabei zugleich untergeordneten Gesichtspunkten aus beschäftigt, was dann der Fall ist, wenn entweder der Künstler die Antiken blos als ein Mittel betrachtet, um im Allgemeinen seinen Geschmack zu bilden und seine eigene Kunstübung zu unterstützen, oder wenn der Gelehrte in diesem Studium blos ein Mittel sucht zur Vervollständigung der Masse seiner Kenntnisse oder zur Aufklärung schwieriger Gegenstände in andern Disciplinen. Es würde überflüssig sein, mehre ähnliche Behandlungsweisen aufzuführen, durch welche die antike Kunst Rücksichten untergeordnet wird, die vielleicht an sich so wol interessant als wichtig sind, die aber doch keinesweges die Idee der Wissenschaft umfassen, oder sie ihrem Zwecke näher bringen. Dieser wird eigentlich nur dann befördert, wenn Jemand mit glücklichen Naturanlagen, mit günstiger Gelegenheit zu ihrer Entwickelung, und mit ernstlichem Streben sich bis auf den weitumfassenden und lichten Standpunkt des Kenners hinaufzuarbeiten sucht. — Ich habe hier einen Unterschied gemacht zwischen dem Kunstliebhaber, dem Künstler, dem Gelehrten und Kenner; aber selbst in dem Streben des Letzten giebt es verschiedene Wege, die er betreten kann, so wie verschiedene Grade des Glückes, mit welchem es ihm gelingt. Keiner, der Beruf dazu fühlt, lasse sich dadurch abschrecken, dass er daran verzweifelt, das Höchste zu erreichen. Keiner weiss voraus, wie weit er kommen kann; denn das Heiligthum der Wissenschaft schliesst sich vor dem nicht, der mit redlicher Lust sucht den Eingang darin zu finden. Ausserdem führt selbst der geringere Grad, wenn er nur von wahrer Natur ist, seinen Lohn mit sich, und ist nicht ohne Werth für die Wissenschaft. Es wird auch Talent und Geschicklichkeit dazu erfordert, das zu bearbeiten, oft im Einzelnen zu verbessern und anzuwenden, was die Hochbegabten, deren Anzahl immer nur gering ist, so wol in der

Digitized by Google

Wissenschaft, als in der Kunst als Aufgabe für den übrigen Theil talent- und einsichtsvoller Männer hinstellen.

Ferner darf das Studium der Archäologie auf solche Verehrer Rechnung machen, welche, ohne thätigen Antheil an der Bearbeitung und Ausbreitung der Wissenschaft nehmen zu wollen, aber auch auf der andern Seite ohne den untergeordneten und einseitigen Zweck zum Grunde zu legen, zu der Betrachtung derselben durch ein allgemein-menschliches Interesse an der Grösse und Entwicklung des Geistes geleitet werden, der in bedeutungsvollen und schönen Werken sich unvergängliche Denkmäler gestiftet hat. Solche Verehrer sind der Wissenschaft sehr willkommen, und wir rechnen darauf, dass ihre Zahl so wol unter Gelehrten und Künstlern, als überhaupt unter gebildeten Menschen immer grösser und grösser werden wird. Der Mensch wird eben so wol mit der Anlage geboren, das Schöne in der Natur und der Kunst zu fühlen, als mit der, die Wahrheit zu erkennen und das Gute zu lieben. Weit häufiger, als angeborne Gleichgültigkeit gegen das Schöne, vorausgesetzt, dass diese überhaupt sich findet, ist Verkehrtheit in der Entwicklung und Anwendung jener Anlage. Das Schönheitsgefühl, obgleich es aus mancherlei Ursachen sich auf sehr verschiedene Weise äussert, ist überall da, wo Rohheit oder Verderbniss es nicht erstickt. Aber es soll gepflegt und gebildet werden. Wol ist es bewundernswürdig, wie leicht das Genie, geleitet von seinem Kunstinstinkt, sich aus manchen Beschränkungen der gewöhnlichen Menschen zu helfen weiss, aber nie hat noch irgend ein Genie gelebt, dem sorgfältige Ausbildnng nicht würde nützlich gewesen sein. Das Gegentheil kann man nur behaupten unter der Voraussetzung, dass das Genie oder die Ausbildung oder beide zugleich unecht sind.

Was hier gesagt worden ist von dem Schönheitsgefühl mit Andeutung der Verschiedenheit der Art und Weise, wie es sich äussert, stimmt mit der wahrscheinlichsten Meinung über den Ursprung der Kunst überein, und den grossen Abweichungen, welche in der Ausübung derselben bei den verschiedenen Nationen und in verschiedenen Zeitaltern Statt finden. Ohne

Digitized by Google

an diesem Orte uns auf die Untersuchung einzulassen, in welchem Falle, und dann in welchem Grade man annehmen könne, dass die Kunst von einem Volke einem andern mitgetheilt worden sei — eine Untersuchung, die ohnehin mehr in die Kunstgeschichte der einzelnen Nationen, als in eine allgemeine Einleitung gehört — liegt es doch hier nicht vom Wege ab, über einen Gegenstand, welcher Veranlassung zu so manchen entgegengesetzten Behauptungen gegeben hat, zu bemerken, dass die Kunst nicht von irgend einem einzelnen Volke in dem Sinne erfunden zu sein scheint, dass sie von diesem Volke durch Mittheilung und Tradition nach und nach zu den übrigen Nationen wäre verpflanzt worden, bei welchen sie zu verschiedenen Zeiten, und mit verschiedenem Glücke geblüht hat. Sie entsteht gleichzeitig mit der ganzen übrigen Ausbildung, so bald die Menschen sich über den Zustand erheben, in welchem sich ihre Wirksamkeit ganz oder doch beinahe ganz auf die Herbeischaffung der Lebensbedürfnisse beschränkt. Sie würde unter dieser Bedingung bei jedem Volke entstehen, auch wenn sie nicht früher bei einem andern Volke entstanden und diesem weiter mitgetheilt worden wäre. Die Verschiedenheit der Naturanlage, des Volkscharakters und des Klimas, in Verbindung mit manchen andern Verhältnissen und Umständen, geben der Kunst schon in ihrem Ursprunge ein verschiedenes Gepräge bei den verschiedenen Nationen; sie bewirkt, dass diese sich auf verschiedene Weise und mit ungleicher Geschwindigkeit entwickelt. Auch lässt sich auf die hier angeführte Art erklären, wie die Kunst, selbst in einem civilisirten Zustande von einem Theil des Volkes angebaut und gepflegt werden könne, während die Uebrigen keinen Sinn für dieselbe und keine Theilnahme an derselben zeigen.

Man wende mir nicht eine gewisse Aehnlichkeit zwischen den Werken der frühesten Kunst bei verschiedenen Nationen ein, um dadurch zu beweisen, dass diese einander die Kunst mitgetheilt haben. Hierin liegt an und für sich kein Beweis; denn einige Uebereinstimmung in den Anlagen und dem Grade ihrer Ausbildung, so wie auch im Klima und andern Verhältnissen, bringt leicht in der Kindheit der Nationen eine solche

Digitized by Google

Aehnlichkeit in den ersten Kunstversuchen hervor, auch ohne wechselseitige Mittheilung. — Inzwischen läugnen wir keineswegs unbedingt das Dasein einer solchen Mittheilung. Sie fand Statt auf verschiedene Weise, und in sehr verschiedenem Grade. Ein Volk konnte ein anderes zur Ausübung der Kunst aufregen, ohne dass dieses deswegen die Selbstständigkeit in seinem Streben aufopferte, selbst wenn es bei Andern die Materialien der Kunst und die Bearbeitung derselben kennen lernte. Aber auch in strengerer Bedeutung fand eine solche Mittheilung Statt, wenn ein noch roheres Volk in nähere Verbindung mit einem andern kam, bei welchem die Kunst schon ausgebildet war, und dann die fremde Kunst aufnahm, ohne dadurch zu eigener selbstständiger Kunstproduktion aufgeregt zu werden, indem es sich blos darauf beschränkte, fremde Werke zu sammeln und sie nachzuahmen. Dass hiermit zunächst gezielt werde auf das Verhältniss, welches zwischen der Kunst der Griechen und Römer Statt fand, braucht wol kaum bemerkt zu werden. Ohne Zweifel würde sich bei den Römern, auch ohne diese Mittheilung, eine Kunst entwickelt haben, aber von welcher Beschaffenheit sie geworden wäre, und wie weit sie es, sich selbst überlassen, gebracht haben würden, das lässt sich wol jetzt nicht entscheiden. Inzwischen würde es interessant sein, den Spuren von Originalität nachzuforschen, die sich in den Werken der Römer finden mögen, so wie auch mit Rücksicht auf ihre Anlagen, ihren Charakter und ihre Lebensweise ausfindig zu machen, welche Richtung ihre Kunst ohne jene Mittheilung wahrscheinlicher Weise würde genommen haben. Wo die Mittheilung so historisch erweislich geschah, als von den Griechen an die Römer, da ist sie nicht schwierig zu erklären; weit schwieriger ist es dagegen, ein entscheidendes Urtheil über jene erste Art der Mittheilung zu fällen. Sie geht so weit in die fabelhafte Vorzeit zurück, dass sie sich nicht historisch aufklären lässt, und wie misslich ist es dann, das, was gleichsam von selbst auf die vorhin beschriebene Weise entstanden ist, von dem zu scheiden, was von anderswoher mitgetheilt worden ist? Die Abwege, auf die man sich verirrren kann, liegen auf beiden Seiten nahe; keine von ihnen hat man unbetreten gelassen,

Digitized by Google

und allerdings gehört grosser Scharfsinn, umfassende Gelehrsamkeit und ein geübter Blick dazu, sich auf dem rechten Wege zu halten. Das Verhältniss zwischen der ägyptischen und der ältesten griechischen Kunst ist der Hauptpunkt, um welchen diese Untersuchungen sich drehen.

Wir gehen demnächst dazu über, die Theile der Kunst anzuführen, in so weit sie ein Gegenstand der Archäologie sind. Aber zuvor müssen wir aufmerksam machen auf den Mangel an Uebereinstimmung, welcher in der Benennung der Arten der Kunst herrscht[1]), so wol bei den Schriftstellern des Alterthums, als der neueren Zeit. Die mehrsten hierher gehörigen Fragen z. B. über die Bedeutung von *Toreutik*, *Statuaria* u. s. w. können an passenden Stellen in der Kunstgeschichte selbst abgehandelt werden; aber über die Benennung: *Plastik*, *plastische Kunst*, müssen wir hier einige Worte sagen, um der Undeutlichkeit und dem Missverständniss zu entgehen. Diese Benennung braucht man bisweilen im Gegensatz gegen die Kunstarten, welche durch Laute und Töne wirken (Poesie, Musik), von jeder Kunst, die in Bildern hervortritt, die im Raume sichtbar sind, also von der eigentlichen Bildhauerkunst (Skulptur) im Verein mit den übrigen Arten der formenden (bildenden) Kunst, so wie der Zeichen- und Malerkunst. Aber bisweilen nimmt man Plastik in einer eingeschränkteren Bedeutung. Mit Ausschluss der Zeichen- und Malerkunst umfasst sie dann die übrigen Theile der formenden Kunst, diejenigen, die ich im Folgenden unter dem ersten Haupttheil der Kunst anführe. Endlich hat man unter Plastik auch die Kunst verstanden, welche Bilder in weichen Massen formt. — Hier, wo der zuerst angeführte Gegensatz, welcher jene weiteste Bedeutung mit sich führt, ausser dem Kreise der gegenwärtigen Betrachtungen liegt, folgen wir lieber dem darauf angeführten, dem zufolge die Plastik und Malerkunst einander so entgegengesetzt werden, dass sie jede für sich einen Haupttheil der antiken Kunst bezeichnen.

Die Kunstarten, welche die Gegenstände der Archäologie ausmachen, sind folgende:

I. Die Plastik.

Digitized by Google

II. Die Malerkunst.
Darunter ist zugleich begriffen die Mosaik.
III. Die Baukunst.
Ueber das Verhältniss derselben zur Kunst ist im Allgemeinen in dem Vorhergehenden die Rede gewesen.

Die Werke der Plastik werden dadurch hervorgebracht, dass man sie in weichen Massen formt, oder sie ausschneidet, oder aushaut, oder giesst, wozu noch getriebene Arbeit kommt, und mehre von diesen Arten zugleich angewandt, z. B. bei der Ausschmückung hölzerner Bilder mit Elfenbein und Metall. — In der Kunstgeschichte selbst wird gezeigt, dass in weichen Massen geformte und von Holz ausgeschnitzte Bilder die ältesten waren.

Die Form eines Kunstwerks wird bestimmt durch den Zweck des Künstlers in Verbindung mit dem Stoffe, woraus es verfertigt wird, und der dadurch bedingten Verfertigungsweise. Mit Rücksicht hierauf werden die Werke dieser Kunstart eingetheilt in:

a) ganz runde Statuen.
b) Hermen und Büsten.
c) Reliefs.
d) Gemmen (Glyptik).
e) Münzen — mit Ausnahme ihrer Inschriften, die, so wie überhaupt die Inschriften, ausserhalb der Grenzen der Kunst liegen, und in die Archäologie der Litteratur gehören.
f) Vasen, die wir mit Fleiss nach den vorhergehenden setzen; denn obgleich an sich Werke der formenden Kunst gehören sie doch zugleich, in so fern sie mit Zeichnung geschmückt sind, zu dem zweiten Haupttheil der antiken Kunst. Endlich
g) andere Ueberreste des Alterthums (Anticaglien), in so weit sie sich eignen zu den Werken der Kunst gerechnet zu werden.

Ausserdem kann man die Denkmäler dieser Kunst in solche eintheilen, welche darstellen

1) einzelne Figuren, entweder ganze oder Theile davon, wie die Büsten.

Digitized by Google

2) mehre Figuren zusammen (Gruppen, συμπλέγματα).

3) zusammengesetzte Handlungen. Zu dieser letzten Klasse gehören besonders die Reliefs, welche zugleich mit den Vasen, Gemmen und Münzen angewandt werden können, um so wol einzelne als mehre Figuren, so wie zusammengesetzte Handlungen darzustellen.

Es ist schon früher davon gesprochen worden, wie die Auswahl geschehen müsse, wenn man nicht alle Theile der Archäologie in einer und derselben, sei es nun schriftlichen oder mündlichen, Darstellung mit gleicher Vollständigkeit umfassen will. Die Plastik wurde als der Theil genannt, welcher vorzüglich dazu geeignet ist, die ganze antike Kunst zu repräsentiren. Aber unter den Werken der plastischen Kunst nimmt ferner die Skulptur, welche die Statuen, Hermen, Büsten und Reliefs in sich begreift, den ersten Platz ein, doch ohne dass dadurch die übrigen Arten ausgeschlossen werden; denn sie unterstützen einander alle gegenseitig und auf mancherlei Weise. So sind die Münzen, wie schon Winkelmann [2]) und Andere bemerkt haben, von der grössten Wichtigkeit bei der Bestimmung der Kunstepochen; wozu noch das übrige Interesse und die Wichtigkeit der Numismatik kommt. Auch die übrigen Klassen der Denkmäler dienen oft dazu, die Kunstgeschichte aufzuklären, und sind ausserdem lehrreich, besonders in dem Theile der Archäologie, welcher zeigt, wie die mythischen Vorstellungen von den Künstlern dargestellt worden sind. Oft geben Denkmäler, die an sich selbst unbedeutend sind, ein neues und sonst vermisstes Licht über wichtige Gegenstände.

Es ist aus dem bisher Vorgetragenen einleuchtend, dass die Archäologie zum Zwecke hat, das Wesen der antiken Kunst darzustellen, ihre Geschichte, und welche Werke sie in jeder Kunstart hervorgebracht hat, mit vorzüglicher Rücksicht darauf, *wie* die Künstler die gewählten Gegenstände behandelt haben, so wie darauf, *was* diese vorstellen. Auf sehr verschiedene Art hat man gesucht die Aufgabe dieser Wissenschaft zu lösen [2b]), und allerdings ist es schwierig ihre Forderungen zu befriedigen. Nach Ueberlegung und Erfahrung glaube

Digitized by Google

ich, dass sie nach folgender Eintheilung am zweckmässigsten behandelt wird, die überdies den Vortheil hat, dass die einzelnen Theile, jeder für sich, ein eigenes Ganzes ausmachen können.

A) Allgemeine Einleitung.

Nachdem man in dieser 1) die Idee, den Umfang und die Behandlungsweise der Archäologie entwickelt hat, womit wir in diesen und einigen folgenden Blättern uns beschäftigen, theilt sie mit

2) eine Uebersicht über das Schicksal der antiken, hier der klassischen Denkmäler im Alterthume und die folgenden Zeiten hindurch bis auf unsere Zeit.

3) eine Uebersicht über die Geschichte des archäologischen Studiums.

4) wird gehandelt von dem Princip und dem Wesen der plastischen Kunst.

5) von den Bedingungen eines blühenden Kunstzustandes.

6) von der Kunstbetrachtung, und

7) von den Bedingungen und Hülfsmitteln des Kunststudiums.

B) Der zweite Haupttheil der Archäologie enthält die Geschichte der Kunst, das heisst ihren Ursprung, ihre Entwickelung und ihre Rückschritte. Man theilt sie ein in passende Zeiträume, in welchen mit steter Rücksicht auf die einwirkenden Verhältnisse, eine zureichende Aufklärung über die Künstler einer jeden Periode, den Kunststyl derselben und die wichtigsten Werke gegeben wird, von welchen das Charakteristische bei jedem insbesondre bestimmt wird. Es ist hier nicht genug, blos Rücksicht auf die Kunstdenkmäler zu nehmen, die noch übrig geblieben sind; auch die schriftlichen Denkmäler des Alterthums, in so weit sie Aufklärungen über die Kunstgeschichte enthalten, zugleich mit jedem andern Beitrage zu derselben, müssen sorgfältig benutzt werden, um, wo möglich, den grossen Verlust zu ersetzen, den Zeit und Verheerung über die Werke der Kunst gebracht haben. Eine solche organische Entwicklung, wie die hier geforderte, finden wir nur in der Kunst der Griechen, und vorzüglich in ihrer Skulptur im Vereine mit den Münzen. Doch muss man

Digitized by Google

zugleich die übrigen Kunstarten benutzen; und hat man zur Absicht vollständig die Kunstgeschichte in ihrem ganzen Umfange darzustellen; dann ist dazu erforderlich, dass die sämmtlichen, oben genannten Theile der alten Kunst, wie die Reliefs, Gemmen u. s. w., jeder für sich behandelt werden, um das Wesentliche eines jeden insbesondere, ihre Geschichte, die Hülfsmittel zu ihrem Studium u. s. w., näher zu beleuchten.

C) In dem Vorhergehenden sind die Denkmäler nur benutzt, in so weit sie zur Aufklärung des Historischen dienen; also keinesweges alle, nicht einmal alle wichtige Denkmäler; auch kommen wir dadurch nicht zur Kenntniss von demjenigen, was die Künstler in ihren Werken dargestellt haben. Der dritte Haupttheil soll daher das hinzufügen, was in dieser Rücksicht noch fehlt, nämlich einen wissenschaftlich geordneten Bericht über die Kunstdenkmäler mit vorzüglicher Rücksicht auf ihren Inhalt und ihre Bedeutung. Dass auch hier von den schriftlichen Zeugnissen Gebrauch gemacht werden, so wie dass eine zweckmässige Auswahl des vorhandenen Stoffes Statt finden müsse, das versteht sich von selbst.

Besonders in dieser Abtheilung ist es allerdings schwierig, die richtige Behandlungweise zu treffen. Man mag wählen, welche man will, so legen doch der Umfang des Gegenstandes, und die ungleichartigen Bestandtheile desselben der befriedigenden Erfüllung der Forderungen, welche die Wissenschaft macht, manche Hindernisse in den Weg.

Am wenigsten rathsam scheint es mir auf dieser langen Wanderung, auf der man oft so leicht den rechten Weg verfehlt, die Form der Denkmäler zum Leitfaden zu wählen. Man wird dadurch darauf hingeleitet, diese auf gewisse, schon vorher genannte Klassen, wie einzelne Figuren, Gruppen und solche, welche zusammengesetzte Handlungen darstellen, zurückzuführen, eine Klassifikation, die nur auf die äussere Form der Werke gebaut, die Kunstbeschauung in eine unübersehliche Verwirrung ohne Einheit und Zusammenhang auflöst.

Auch ist es hier, wo die Aufgabe von der in der vorhergehenden Abtheilung verschieden ist, nicht rathsam, die historische Verfahrungsweise zum Grunde zu legen. Zwar

Digitized by Google

könnte es auf mehre Arten geschehen, aber selbst die, welche dann vielleicht die zweckmässigste sein würde, die ganze Masse der Kunstdenkmäler nach den Kunstarten einzutheilen, zu welchen jedes für sich gehört, und dann wieder jede dieser Abtheilungen entweder nach der Zeitfolge oder nach dem Inhalt und der Bedeutung der Denkmäler zu ordnen, würde mehr zu einem Repertorium über das führen, was in jeder Kunstart vorhanden ist, als zu einer solchen Einsicht, welche schon als das Ziel dieses Theils der Wissenschaft aufgestellt worden ist.

Verlässt man nun aus den hier angedeuteten Gründen diese und ähnliche Methoden, und sucht man eine solche, welche, ohne die äussere Form zum obersten Princip zu machen, uns den weitumfassenden Kreis der Ideen kennen lehrt, welche die Künstler in ihren Werken dargestellt haben, so wie die mancherlei und sehr verschiedenen Arten, auf welche dieselben Ideen in diesen Werken ausgedrückt sind, dann wird man kaum einen bessern Leitfaden finden, als die *Mythen.* Diese waren die Sphäre, in welcher die Künstler des klassischen Alterthums zuerst und mit dem besten Erfolge sich bewegten. Schon von dem Uralterthume der Griechen her waren die Mythen, als Erzeugnisse der ältesten Art dieses Volks, sich die Götter, so wie die gegenseitigen Verhältnisse derselben und der Welt zu einander vorzustellen, auf mancherlei Weise von den Dichtern bearbeitet worden. Da die Kunst anfing hervorzublühen, eignete sie sich diese Mythen zu. Sie arbeitete im Dienste der Religion, aber nach dem Vorbilde ihrer ältern Schwester der Dichtkunst, ohne innerhalb enger Grenzen sich einschränken zu lassen, oder für immer sich an unabänderliche Regeln zu binden, wie bei andern Nationen, bei welchen die Schönheit von den Werken der Kunst ausgeschlossen, oder doch jenen Regeln untergeordnet wurde. Im Gegentheil legte sie immer mehr und mehr das ab, was von solcher Beschränkung, die sich auf religiöse Vorstellungen und Gewohnheiten gründete, vorhanden gewesen war, und so bearbeiteten nun die Künstler und Dichter jeder auf seine Weise und unter gegenseitiger Einwirkung den reichen Stoff der Mythen. Daher werden wir bei dem Kunststudium unwillkührlich auf die My-

Digitized by Google

then geleitet; und indem wir zu entwickeln suchen, wie diese von den Künstlern behandelt worden sind, entsteht dadurch die *Kunstmythologie*, als der dritte Haupttheil der Archäologie. Sie ist nicht eigentliche Mythologie, in welcher die Mythen dargestellt werden ohne Rücksicht darauf, ob sie durch die Kunst dargestellt worden sind, oder nicht; aber sie ist auch nicht blos Kunstgeschichte. Sie entsteht durch die Vereinigung beider; und obgleich sie sich nur mit den Mythen beschäftigt, welche Gegenstand der Kunst gewesen sind, fällt doch überhaupt ihr Umfang beinahe ganz mit dem der Mythologie zusammen; wovon der Grund bereits in dem angegeben ist, was in dem Vorhergehenden von dem Verhältnisse zwischen der Dichtkunst und den übrigen freien Künsten bei den Griechen gesagt worden ist. Von der Mythologie entlehnt sie, wie einer der Koryphäen dieser Wissenschaft bemerkt hat, ihren Stoff, die Kunstgeschichte giebt ihr die Form. Mit den Mythen selbst theilt sie sich in gewisse Klassen, in welche die einzelnen Mythen zufolge der Beschaffenheit eines jeden vertheilt werden. Die Behandlungsart ist theils mythisch, theils archäologisch. In dem letzten Theile wird gehandelt 1) von der Kunstbehandlung der Mythen, in so weit wir durch die verschiedenen Hülfsmittel, welche wir haben, zur Kenntniss davon gelangen können, 2) von den noch vorhandenen Kunstdenkmälern, durch welche dieser Gegenstand aufgeklärt wird. Es folgt von selbst, dass die unter jede Abtheilung gehörigen Denkmäler nach den Regeln geordnet werden, welche die Kunstgeschichte vorschreibt. Die Klassifikation der Mythen zum Gebrauch der Kunstmythologie kann auf verschiedene Weise geschehen. Doch gehört dieser Gegenstand nicht hierher, sondern zu der speciellen Einleitung in die Kunstmythologie, welche so wol die Gründe für die gewählte Eintheilungsweise, als auch überhaupt das Wesen der Mythologie, so wie die Geschichte des Studiums derselben mit einer Kritik der wichtigsten Systeme vorträgt. Ohne eine solche Vorbereitung würde die Kunstmythologie nicht die Forderungen befriedigen können, welche man zufolge des gegenwärtigen Zustandes der Wissenschaft an sie zu machen berechtigt ist.

Digitized by Google

Inzwischen bleibt noch Verschiedenes übrig, das ausserhalb des Mythenkreises liegt, aber doch nicht ausgeschlossen werden kann, da es wesentlich zu der Wissenschaft der Archäologie gehört. Hierher gehören Portrait-Statuen und Büsten, Thierfiguren zugleich mit den Denkmälern, in denen sich eine Zusammensetzung von Thier und Mensch zeigt, in so weit sie nicht unter den Mythen vorkommen; ferner solche Ueberreste des Alterthums, welche zur Ausübung der Religion, zur Kriegsführung u. s. w. gehörten, in so weit sie Anspruch darauf haben, mit zur Kunst gerechnet zu werden; endlich die mancherlei Abbildungen von Tempelgeräthschaften, Waffen, Hausgeräth u. s. w., welche, ausser andern Zierathen, auf den antiken Kunstdenkmälern vorkommen. Alles dies liegt, wie bereits bemerkt ist, ausserhalb des Mythenkreises der Götter und Heroen, und also ausserhalb der Sphäre der Kunstmythologie; kann aber, so weit es nicht gelegentlich der Kunstgeschichte oder der Kunstmythologie einverleibt worden ist, oder zur Aufklärung der Antiquitäten gehört, passend als ein Anhang hinzugefügt werden, durch welchen die Archäologie in allen ihren Haupttheilen vollendet wird.

Von der Kunsttechnik der Alten kann man entweder in der allgemeinen Einleitung, oder in der Kunstgeschichte, oder in einer besondern Beilage handeln.

Hier sei es noch, ehe wir zu dem folgenden Theil dieser Einleitung übergehen, erlaubt, über eine ganz eigenthümliche Art die Archäologie als Kunstgeographie zu behandeln, eine Bemerkung hinzuzufügen. Es ist bei dieser Gelegenheit werth aufmerksam zu machen auf die Wichtigkeit einer genauen Aufklärung über das Verhältniss, welches mit Rücksicht auf die Kunst unter den Griechen in den verschiedenen Ländern, worin sie sich vorzüglich niedergelassen hatten, Statt fand, also 1) in Kleinasien mit Inbegriff der Inseln, 2) in Grossgriechenland und Sicilien, und 3) in dem eigentlichen Griechenland. In diesen Hauptgegenden treten wieder verschiedene Punkte so merklich unter den übrigen hervor, dass sie besonders in Betrachtung kommen müssen. Unter mehren Anderen hat Böttiger [3]) auf diese Art die Archäologie zu be-

Digitized by Google

handeln aufmerksam gemacht, so wie er auch die Hauptpunkte derselben namhaft gemacht hat. Natürlicher Weise wird dieser Gesichtspunkt in der Kunstgeschichte nicht vernachlässigt; aber eine besondere Behandlung derselben als Kunstgeographie, mit Genauigkeit ausgeführt, so wol mit Rücksicht auf die Zeit, wann die Kunst blühete, als auf das, was ihr an jedem einzelnen Orte charakteristisch war, würde die Kunstgeschichte ihrem Ziele bedeutend näher bringen, und über Theile davon, die jetzt dunkel sind, Licht verbreiten. Ein weites Feld steht hier noch anzubauen offen. Die Kunstgeschichte theilt in dieser Rücksicht mit der allgemeinen Geschichte freudige Erwartungen von reichlicher Ausbeute aus den Monographien über die Geschichte einzelner Staaten und Städte, von welchen schon einige vortreffliche das Licht erblickt haben, und noch mehre zu erwarten sind.

Digitized by Google

Zweiter Abschnitt.

Uebersicht über das Schicksal der klassischen Kunstdenkmäler im Alterthume und die folgenden Zeiten hindurch bis auf unsere Zeit.

Obgleich eine bedeutende Anzahl Denkmäler aus dem klassischen Alterthume noch übrig geblieben sind, so ist die Zahl derselben doch nur klein, wenn sie mit der Menge derer verglichen wird, die es im Alterthum besonders in den griechischen Ländern [4]) gab, bis diese mit ihren Kunstschätzen ein Raub fremder Eroberer und Freibeuter wurden. Doch selbst diese konnten wol jenen Reichthum vermindern, aber nicht erschöpfen, von welchem die Kunstsammlungen bis auf die neusten Zeiten herab bedeutenden Zuwachs erhalten haben, und wol in Zukunft noch erhalten werden, wenn nicht der Gang der Begebenheiten das Recht der noch übrig gebliebenen Werke behauptet, ihre eigne Heimath zu schmücken, wo sie ehemals entstanden sind als Früchte einer freien Cultur, und wo sie, wie wir hoffen, als Zeugen besserer Zeiten, aufs Neue dazu beitragen werden jenes Volk zu wecken und zu stärken, dass es sich wieder aus der Erniedrigung der Barbarei erhebe *). Wenn die Griechen wieder so weit kommen, dass sie in den Denkmälern des Alterthums mehr als Steine sehen, und nicht für fremdes Geld ihren Arm zur Wegschaffung derselben vermiethen, dann erst gewinnen sie vollkommen ihr Eigenthumsrecht auf jene Schätze wieder, und es ist zu erwarten, dass es ihnen dann gelingen wird, Etwas von dem

*) Dies ist im Anfang des Jahres 1823 geschrieben.

Digitized by Google

Vielen hervorzuziehen, was noch im Schoosse der Erde und unter zusammengestürzten Ruinen begraben liegt.

Wie zahlreich jene Denkmäler in Griechenland waren, davon erhält man einen Begriff, wenn man die alten Schriftsteller mit Rücksicht hierauf durchgeht, besonders den Pausanias und Plinius in den vier letzten Büchern seiner Naturgeschichte, zugleich mit dem Strabo, Polybios, den Philostraten, dem Cicero in dem vierten Buch seiner Reden gegen den Verres u. A. Von neueren Gelehrten hat besonders Jacobs diesen Gegenstand in einer Abhandlung über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken trefflich behandelt [5]).

Aber die griechischen Denkmäler haben eine lange Reihe von unglücklichen Schicksalen erfahren, durch welche sie theils ganz vernichtet worden sind, theils so viel gelitten haben, dass sie dem grössten Theile nach nur in einem beschädigten Zustande auf unsere Zeiten gekommen sind. Das Unglück, welches so die Werke der Kunst getroffen hat, ist theils durch unglückliche Ereignisse, theils durch Gewalt; wozu noch, in so weit von dem Verluste Griechenlands und von dem Schicksale der Denkmäler die Rede ist, ihre Wegführung in fremde Länder kommt [6]); wo sie natürlicher Weise eben so wol, wie in ihrer eigenen Heimath den Arten der Zerstörung ausgesetzt waren, die eben genannt worden sind. Ich werde mich in dem Folgenden bestreben, eine historische Uebersicht über diesen Gegenstand zu geben.

Zuerst wenden wir unsere Aufmerksamkeit auf die Zerstörung und Wegführung der Werke der Kunst in Griechenland, und zum Theil durch die Griechen selbst.

Schon frühe, besonders durch die Perserkriege, gingen manche von den ältesten Werken der Kunst zu Grunde. Freilich waren diese an eigentlichem Werth nicht zu vergleichen mit den Kunsterzeugnissen der nachfolgenden Zeit, gleichwol waren sie von besonderer Wichtigkeit, so wol in religiös-politischer Hinsicht, als auch zur Aufklärung der Kunstgeschichte, als Zeugen von den frühesten Versuchen und Fortschritten der

Digitized by Google

Kunst. Doch tröstet man sich über diesen Verlust theils dadurch, dass manche von jenen ältesten Werken noch lange nach jener Zeit in Griechenland vorhanden waren, theils und vorzüglich durch die Fortschritte, welche die Kunst grade in dem Zeitraume machte, welcher auf die Perserkriege folgte, durch die, wie durch einen elektrischen Schlag, die Genialität der Griechen geweckt wurde, sich in verschiedenen Richtungen in ihrer ganzen Herrlichkeit zu entfalten. — Erst in dem dritten Jahrhundert vor Christo begann man vorsetzlich die Werke der Kunst zu zerstören. Der Krieg des ätolischen und achäischen Bundes, der im Jahre 221 v. Chr. ausbrach, brachte unter so vielen andern auch dieses Unglück über Griechenland. Dadurch dass man von diesem Zeitpunkte anfängt, übergeht man die früheren Ausplünderungen heiliger Oerter [6b]), die vorzüglich geschahen, um sich durch die Kostbarkeiten derselben zu bereichern, da die Geschenke, welche den Göttern geheiligt wurden, einem grossen Theile nach in edlen Metallen und in Kunstwerken, die aus diesen verfertigt waren, bestanden. Aber wenn gleich solche Ausplünderungen schon in älteren Zeiten Statt fanden, besonders in dem delphischen Tempel, der gar in dem mythischen Zeitalter dieses Schicksal erfahren haben soll, so waren sie nichts desto weniger bisher seltener, und weder die Absicht, die Werke zu zerstören, noch seine eigene Heimath mit dem zu schmücken, was man von andern raubte, war der Beweggrund dazu. Solche Beweggründe begannen erst zur Tagesordnung zu gehören von der Zeit an, die wir eben nannten. Die Einmischung fremder Nationen setzte fort und vollendete das, was die Griechen, die schon mächtig auf dem Wege zu ihrem Untergange fortgeschritten waren, selbst angefangen hatten. Die achäischen und ätolischen Bündnisse, welche, wohl angewandt und zusammenwirkend, dazu hätten dienen können, das noch Bewahrte zu beschützen, und den erlittenen Verlust zu ersetzen, traten in stets feindseligere Verhältnisse zu einander, und etwas über ein halbes Jahrhundert nach der Stiftung des einen dieser Bündnisse, und der Erneuerung des andern (gegen das Jahr 280 v. Chr.) brach ein offenbarer Krieg zwischen ihnen aus; und mit diesem Kriege begann jene unglückliche Periode

Digitized by Google

für die Werke der Kunst. Das Unglück, welches dadurch über diese Werke gebracht wurde, ist zu zahlreich und zu gross, als dass es geläugnet werden kann, obgleich es wol dennoch wahr bleibt, dass in dem echthellenischen Charakter, wo dieser sich entwickelt hatte, und noch unverdorben war, eine angeborne Achtung für die Werke der Kunst lag, was mehre merkwürdige Züge selbst aus der spätern Geschichte derselben beweisen [7]). Aber ewig ist dieses merkwürdige Volk ein sprechender Beweis für die Wahrheit, dass selbst das kraft- und talentvollste Volk seinem gewissen Untergange entgegengeht, wenn es sich zum wechselseitigen Kampfe gegen sich selbst erhebt, und noch dazu in blinder Leidenschaft eine eingebildete Hülfe bei fremden Nationen sucht, oder nur allzu bereitwillige Anerbietungen von solchen annimmt, welche dann unter dem täuschenden Namen ehrlichen Beistandes, grossmüthiger Vermittelung u. s. w. nur allzu oft dem Kranken den letzten Gnadenstoss geben. Wo das Aas liegt, da sind die Raben bereitwillige Gäste.

Von dieser Allgemeinen Betrachtung, die hier nicht schien übergangen werden zu müssen, wenden wir uns zu den historischen Denkmälern, die zur Aufklärung des Gegenstandes, mit dem wir uns jetzt beschäftigen, dienen werden.

Schon in dem ersten Jahre des Krieges kamen die Aetoler auf ihrem Zuge nach dem Peloponnesos, nachdem die Stadt Kynethe in Arkadien ihren Zorn gefühlt hatte, nach Lusi, das gleichfalls in Arkadien zwischen Kynethe und Klitor lag. Dort war ein der Artemis geheiligtes Asyl. Die Aetoler drohten die Heerden und das übrige Eigenthum des Tempels wegzuführen. Doch wandten die Lusiaten dies Mal die Gefahr dadurch ab, dass sie ihnen einen Theil von dem Eigenthum des Tempels einräumten; worauf die Aetoler weiterzogen. Polybios beschreibt nicht näher, was sie erhielten; aber die Hauptsache ist die Neigung, welche sie zeigten, die Ehrerbietung gegen heilige Oerter an die Seite zu setzen, eine Neigung, der auf ihrem Rückzuge, da die Achäer unter Aratos sich gegen sie rüsteten, nachzugeben sie nicht unterlassen konnten, indem sie die Heerden der Göttin mit sich führten [8]).

Digitized by Google

Da Philippos von Makedonien, der Bundesgenosse der Achäer, einige Zeit nachher in Epiros abwesend war, um durch Belagerung Ambrakos einzunehmen, zog der Anführer der Aetoler, Skopas, verheerend und plündernd durch Thessalien gegen Dion, eine Stadt in dem südlichen Makedonien am thermaischen Meerbusen. Die Einwohner hatten die Flucht genommen, und Skopas zerstörte ihre Wohnungen, Festungswerke und das öffentliche Gymnasium. Ausserdem zündeten sie die Tempelhallen an, und zerstörten was noch von dem Eigenthum des Tempels übrig geblieben war, das man dort zum Gebrauch der festlichen Versammlungen (πανηγύρεις), die in dieser Stadt gehalten wurden, aufbewahrte. Er stürzte zugleich die Bilder der Könige um. Ob unter jenem Eigenthume des Tempels (ἀναθήματα), welches zerstört wurde, auch Werke von bedeutendem Kunstwerthe waren, das ist ungewiss; aber das, was so zerstört wurde, war doch an heiliger Stätte, eingeweiht zu heiligem Gebrauche. Ausserdem war ein solcher Mangel an Kunstwerken, wenn er Statt fand, zufällig, und hätten auch jene Werke zu den herrlichsten der Kunst gehört, würden sie deswegen doch nicht Schonung gefunden haben. So führte Skopas gleich zu Anfange des Krieges, wie Polybios bemerkt, nicht blos gegen die Menschen, sondern auch gegen die Götter Krieg, und nichts desto weniger wurde dieser Gottesverächter, nachdem er nach Aetolien zurückgekommen war, als ein Mann geehrt und bewundert, der sich um den Staat verdient gemacht hätte [9]).

Doch dies war nur ein Vorspiel im Vergleich mit den nachfolgenden Begebenheiten. Da Dorimachos zum Anführer der Aetoler gewählt worden war, fiel er in das nördliche Epiros ein, verbreitete überall Zerstörung, und kam auf diesem Zuge auch nach Dodone. Die barbarische Rohheit, mit der man verfuhr, bezeichnet Polybios passend dadurch, dass man diese Gewaltthätigkeiten mehr um dem Feinde Schaden zuzufügen, als um des eigenen Vortheils willen ausübte. Wenn die Ehrerbietung gegen das Heilige aufgehört hat, dann sind vor allen die den Göttern geheiligten Oerter ein Lieblingsgegenstand der Zerstörungs- und Plünderungssucht der Barbaren.

Digitized by Google

Das ehrwürdige Alter des Dodona-Tempels vermochte nicht ihn zu beschützen, denn diese Menschen achteten, wie Polybios sagt, nicht auf das, was sonst allgemeine Sitte und Gesetz unter den Menschen ist. Dorimachos liess, blos um zu zerstören, die Hallen anzünden, manche dem Tempel geweihte Geschenke zerstören, und selbst das Tempelgebäude niederreissen [10]). Doch scheint nach Diodoros Sikulos [11]) ein Haupttheil desselben (σηκός) stehen geblieben zu seyn. Von dem späteren Schicksal dieser Gegend erfahren wir, dass die Römer, da sie den letzten makedonischen König Perseus überwunden hatten, an einem Tage gegen siebenzig Städte in Epiros zerstören liessen. Doch sagt Livius in seiner Erzählung hiervon nichts von Dodone; so wie auch nicht die übrigen Schriftsteller, bei welchen wir diese Zerstörung erwähnt finden [12]). Vielleicht war damals (168 v. Chr.) dort nichts zu zerstören übrig, oder die öden Ruinen lagen nicht in dem Zerstörungsplane der Römer, der natürlicher Weise gegen die Einwohner des Landes gerichtet war, und also gegen die bewohnten Städte ausgeübt wurde. Ferner muss bemerkt werden, dass die angeführte Stelle beim Livius um so weniger ein Recht giebt, davon einen Schluss auf Dodone zu machen, da er nur die Zahl der zerstörten Städte angiebt, ohne eine von ihnen mit Namen zu nennen.

Philippos an der Spitze der Achäer stand in dieser Rücksicht den Aetolern nicht nach. Selbst Elis, obgleich es durch die olympischen Spiele im Besitz einer Heiligkeit war, die Niemand leicht zu übertreten wagte [13]), schonte er nicht [14]). Doch dient besonders die Zerstörung der Hauptstadt der Aetoler, Thermos, unter dem Vorwande Dodones und Dions oben erwähnte Zerstörung zu rächen, zum Beweise von dem Verfahren des Philippos und der Achäer. Zwei Mal musste diese Stadt den Zorn des Philippos fühlen. Das erste Mal zerstörte er den Tempel, indem er ihn theils in Brand steckte, theils das bis auf den Grund niederriss, was das Feuer übrig gelassen hatte. Die Schätze des Tempels, von welchen manche von grossem Werthe, einige auch von vorzüglicher Arbeit waren, wurden zerstört. Ungefähr zweitausend Bildsäulen wur-

Digitized by Google

den umgestürzt, und manche entzwei geschlagen. Doch zeigte er dies Mal noch einige Schonung in der Zerstörung, indem er sich enthielt, sich an den Werken zu vergreifen, auf welchen sich entweder heilige Inschriften oder Bildnisse der Götter fanden [15]). — Allerdings wundert man sich über einen so grossen Reichthum an Kunstwerken gar bei den Aetolern, besonders wenn man bedenkt, dass nach einem solchen Verfahren noch etwas zu zerstören übrig war, als Philippos Thermos zum zweiten Male besuchte. Er liess dann auch die Gelegenheit nicht vorbeigehen, sondern scheint eher in der Zwischenzeit den Rest von Ehrerbietung gegen das Heilige, den er das erste Mal noch bewahrt hatte, verloren zu haben; denn bei seiner Wiederkunft zerstörte er durchaus Alles, was er vorher übrig gelassen hatte [16]). Wer stimmt nicht dem bei, was Polybios gerade bei dieser Gelegenheit bemerkt: „es verrathe vollkommenen Mangel an aller Vernunft und Ueberlegung, wenn jemand seinen Zorn gegen die Menschen dadurch äussert, dass er die Religion verspotte;“ so wie er auch an einer andern unter den vielen Stellen, an welchen er seine Einsicht, Erfahrung und edle Denkart an den Tag legt, sagt, dass die Zerstörung der Tempel, der Bildsäulen und anderer zu der Religion gehörigen Gegenstände von einem Charakter und einer Denkart zeuge, die durch blinde Leidenschaft verwirrt sind“ [17]).

Leider liess Philippos es nicht bei dieser einen Unthat bewenden. Ausser den Zerstörungen, die er bei Athen vornahm, von welchen ich in dem Folgenden sprechen werde, gab er auch in dem Kriege gegen den Attalos dieser Neigung freien Lauf. Bei Pergamon wurden Tempel und Altäre abgebrannt und niedergerissen. Der heilige Hain Nikephorion ward umgehauen, entheiligt, und die Tempel in demselben zerstört. Selbst die Steine wurden entzwei geschlagen, damit kein Gebrauch von ihnen sollte gemacht werden können [18]). Auch sein Bundesgenosse Prusias zerstörte und plünderte Nikephorions Tempel und Kunstwerke, während er zu gleicher Zeit sich nicht schämte Achtung und Ehrerbietung gegen die Götter zu heucheln. Auf der Rückreise zerstörte er den Tempel

Digitized by Google

der Artemis in Hierapolis, und verbrannte einen Apollo-Tempel bei Temnos, nachdem er ihn erst geplündert hatte [19]). Dass die Kunstwerke in und bei Pergamon vorzüglich der griechischen Kunst angehörten, ist keinem Zweifel unterworfen, weshalb ich auch hoffe, hier passend das Schicksal erwähnt zu haben, das ihnen durch Philippos und seinen Bundesgenossen widerfuhr.

Noch ist übrig von den Verwüstungen zu sprechen, welche Philippos in dem attischen Gebiete und in der nächsten Umgegend von Athen ausübte. Zwei Mal versuchte er sich Athens zu bemächtigen, aber umsonst. Beide Male schaffte er seinem Zorn dadurch Luft, dass er alles Heilige, Ehrwürdige und zur Verschönerung des Landes Eingerichtete, was er vorfand, zerstörte. Das erste Mal verheerte er besonders die nächste Umgegend Athens, zum Beispiel den Kynosarges, das Lykeion und die zahlreichen Grabmäler, die er mit unheiliger Hand zerstörte; das zweite Mal die zahlreichen Tempel ringsherum im attischen Gebiete, die bisher durch die Ehrerbietung, welche die Religion für sie einflösste, gesichert gewesen waren. Daher sagt man auch von ihm, dass er erst die Götter der Unterwelt, und dann die Götter der Oberwelt bekriegt habe. Auch bei dieser Gelegenheit liess er die Steine entzwei schlagen. Die Athener unterliessen nicht, dieses Betragen mit den lebhaftesten Farben auf der panätolischen Versammlung zu schildern, auf welcher ihre Abgesandte mit den Gesandten Makedoniens, Roms und anderer Staaten zusammen kamen. Es ward der Krieg gegen Philippos beschlossen, und römische Heerschaaren überschwemmten Griechenland. Zur Strafe für das erlittene Unrecht liessen die Athener die Bildsäulen des Philippos und seiner Familie vernichten [20]).

Nach dieser Schilderung des eigenen Betragens der Griechen, das leicht durch noch mehre Beweise aufgeklärt werden könnte [21]), gehen wir demnächst dazu über, von der Wegführung und Zerstörung griechischer Kunstwerke durch die Römer zu handeln.

Die Beschäftigung der Römer in der ältern Zeit war Ackerbau und Krieg [22]). Kein römischer Bürger legte sich damals auf Handwerke oder Künste [23]). Erst als man anfing, die

Digitized by Google

Kunstwerke als glänzende Beweise von den in fremden Ländern gewonnenen Siegen, als Mittel Rom zu verschönern, und den weit um sich greifenden Privatluxus zu befriedigen, zu betrachten, erst damals weckten diese Werke bei den Römern ein lebendiges Interesse, das inzwischen deutlich genug seinen Ursprung und seinen Werth durch die Weise verrieth, auf die man es befriedigte. Unläugbar fanden sich auch in Rom wahre Kunstliebhaber, aber Ausnahmen bilden keine Regel; und ohne Zweifel dachten die Römer übereinstimmender mit dem Charakter der Nation, welche das immer zunehmende Streben, Rom zum Sammelplatz für die von allen Seiten her zusammengebrachten Kunstwerke zu machen, missbilligten, und die daher während sie den Marcellus wegen seiner Kunstplünderung in Syrakusä bitter tadelten, den Fabius Maximus höchlich lobten, weil er nach der Eroberung von Tarentum wol dieser Stadt ihre Reichthümer und Kostbarkeiten wegnahm, aber die Werke der Kunst schonte, nicht weil er den Tarentinern ein Gut erhalten wollte, sondern weil er sie nicht um die Bildnisse der Götter beneidete, welche sich so wenig günstig gegen sie bewiesen hätten [24]). Zwar gingen die, welche zu dieser Partei gehörten, zu weit in ihrer Gleichgültigkeit und Verachtung der höhern Cultur, welche die Römer bei Fremden, besonders bei den Griechen kennen lernten; aber theils hatte die Uebertreibung ihren Grund in einem Eigensinn, der unzertrennlich ist von der strengen, ehrwürdigen Simplicität in Sitten und Denkart, welche nur da Statt findet, wo eine feinere Cultur mit ihren schlimmen und guten Folgen noch nicht Eingang gefunden hat; — theils fanden sie sich zu diesem Widerstande durch das Betragen der Gegenpartei, und durch das Verderbniss der Sitten veranlasst, welches zwar zugleich andere Ursachen hatte, aber doch in genauem Zusammenhange mit der neuen Richtung in der Neigung der Römer stand, und gerade um dieselbe Zeit sich mehr und mehr ausbreitete.

Die uralte Sitte die Bilder der Schutzgötter eroberter Städte wegzuführen [25]), oder doch feierlich und mit glänzenden Gelübden die Gottheit, unter deren Schutz die belagerte

Digitized by Google

Stadt vorzüglich stand, aufzufordern, diese zu verlassen, und sich einen neuen Aufenthaltsort in dem Lande der Sieger zu wählen [26]), diese Sitte, welche ausserdem die Kunstplünderungen nicht erklärt, sondern nur die Wegführung einzelner Bilder, gründete sich auf religiöse Vorstellungen, und steht überhaupt in gar keiner Verbindung mit der Denkart und dem Betragen gegen die Werke der Kunst, wovon wir hier handeln.

Die historische Uebersicht, zu der wir uns jetzt wenden, soll vorzüglich dazu dienen, zu zeigen, wie die Werke der griechischen Kunst nach und nach, da das eine Land nach dem andern dem römischen Reiche einverleibt wurde, sich in Rom, als ihrem gemeinschaftlichen Vereinigungspunkte, sammelten. Es ist klar, dass, wenn hier überhaupt von den Kunstwerken, welche von anderswoher nach Rom gebracht wurden, gehandelt werden sollte, zugleich so wol von der uralten Kunst der Etrurer, und dem Verhältnisse der Römer zu derselben, als auch von den Werken die Rede sein müsste, welche mit der griechischen Kunst nichts zu thun haben, sonderu in spätern Zeiten von andern Ländern, z. B. von Aegypten und von den fernern Gegenden des Orients dorthin gebracht wurden. Doch übergehe ich diesen Gegenstand hier, da er ausser den Grenzen liegt, die für die gegenwärtigen Betrachtungen bestimmt sind.

Zuerst und vorzüglich wenden wir uns nach dem eigentlichen Griechenland, und fügen nachher so viel zu, als hier nöthig scheint, so wol über andere Länder, wo Griechen wohnten, als auch über nicht-griechische Oerter, wo doch griechische Kunst blühete, oder griechische Kunstwerke gesammelt waren, die aber durch den siegreichen Fortgang der römischen Legionen ein Gegenstand entweder der Plünderung oder der Zerstörung, oder, was gewöhnlich der Fall war, beider zugleich wurden. Doch obgleich wir in dem Folgenden unsere Aufmerksamkeit zunächst auf das griechische Mutterland hinwenden wollen, muss die erste Kunstplünderung der Römer, ungeachtet sie anderswo geschah, doch den ersten Platz in dieser nicht sehr rühmlichen Thatenreihe einnehmen.

Marcus Marcellus eröffnete diese Reihe, und war der erste, der bei der Eroberung von Syrakusä, im Jahr 542 nach der

Digitized by Google

Gründung Roms (212 v. Chr.), den Römern an dieser Art von Trophäen Geschmack gab. Diese mächtige und blühende Stadt hatte sich an die Partei Karthagos angeschlossen, und zog sich dadurch die Rache der Römer zu. Vorzüglich durch das Genie des Archimedes unterstützt, hielt Syrakusä die Belagerung in drei Jahren aus, fiel aber endlich, wie es scheint durch Verrätherei, in die Hände der Römer. Wie dies geschah, und das übrige Schicksal der Stadt gehört nicht hierher; dagegen ist es hier von Wichtigkeit, dass Marcellus der eroberten Stadt ihre mehrsten und schönsten Denkmäler, theils Werke der Plastik, theils Gemälde, wegnahm [27]). Die Mässigung, welche Cicero in den Reden gegen den Verres mit grossem Lobe dem Marcellus beilegt [28]), muss wol theils so verstanden werden, dass Syrakusä nach dieser Plünderung noch Vieles zurückbehielt, theils erklärt es sich als Gegensatz gegen den Verres, der allerdings in jeder Rücksicht strengeren Tadel verdiente, und gerade bei der hier erwähnten Gelegenheit der Gegenstand des Angriffs für den Cicero war. — Welches die von Marcellus weggeführten Kunstwerke waren, oder auch nur die wichtigeren unter ihnen, davon wissen wir nichts; aber alle stimmen darin überein, dass es eine grosse und kostbare Beute war. Doch zeichneten sich die früheren Kunstplünderungen dadurch aus, dass sie so wol bei den Triumphen, als durch die übrige Anwendung, die man von den nach Hause gebrachten Werken machte, mehr die Ehre des römischen Volkes und die Verschönerung Roms, als persönliche Eitelkeit zum Ziele hatten. Marcellus schmückte den von ihm eingeweiheten Tempel des Honos und der Virtus an dem capenischen Thore mit diesen Werken, die im Triumph nach Rom gebracht waren [29]). Doch fand man auch an andern Stellen in der Stadt Kunstwerke von dieser Beute [30]), und ausserdem schenkte Marcellus so wol Bildsäulen als auch Gemälde theils an den Tempel der Kabiren auf Samothrake, theils an den Tempel der Athene in Lindos auf der Insel Rhodos [31]). Dass die Anzahl der nach Samothrake und Rhodos gesandten Werke gross gewesen sei, wie Sickler behauptet [32]), davon sagt Plutarchos, bei dem sich diese Nachricht findet, nichts. Es würde interessant sein zu untersuchen,

Digitized by Google

ob in religiösen und colonialen Verhältnissen sich ein Erklärungsgrund finden liesse, weswegen Marcellus jene Geschenke gerade an Samothrake und das rhodische Lindos schenkte.

Hiermit war der Anfang geschehen, von dessen Fortsetzung folgende Punkte zur Mittheilung ausgewählt werden. Der erste, der seinen Triumph durch Kunstwerke aus Griechenland selbst verherrlichte, war Titus Quintius Flaminius. Dieser grosse Mann spielte seine Rolle so wol als Feldherr, als auch als Staatsmann so, dass die endliche Unterwerfung Griechenlands ohne Zweifel auf keine andere Weise, als die er befolgte, sicherer oder mit geringerer Aufopferung vorbereitet werden konnte. Gebildet unter Marcellus im Kriege gegen Hannibal zeichnete er sich eben so sehr durch Tapferkeit, als durch Klugheit aus. Er verstand die Kunst, die Mittel, welche er zur Erreichung seines Zweckes anwandte, ganz nach dem Charakter und den Neigungen derer einzurichten, auf die er wirken wollte. Niemand konnte also besser, als er, dazu geschickt sein, die Griechen von Rom abhängig zu machen; denn wer im Besitz der eben genannten Geschicklichkeit war, hatte nicht leicht nöthig zu befürchten, dass er seine Absicht bei diesem Volke verfehlen würde. — Ein Jahr nachdem Flaminius die Oberanführung in Griechenland gegen Philippos und seine Bundesgenossen erhalten hatte, gewann er den berühmten Sieg bei Kynoskephalä (198 v. Chr.). Nach dieser Schlacht unterwarf Philippos sich den Bedingungen des römischen Senats, und unter diesen war die Freiheit und Unabhängigkeit sämmtlicher, so wol asiatischer, als europäischer Griechen [33]). Mit zehn Männern, welche die Friedensbedingungen überbrachten, sollte Flaminius die griechischen Angelegenheiten ordnen. Aber so wie die Furcht, dass Antiochos von Syrien, da er von Hannibal aufgereizt wurde, schon jetzt sich in diese Angelegenheiten mischen würde, auf der einen Seite den Flaminius bewog, den Frieden mit Philippos zu beschleunigen [34]), so machte sie auf der andern Seite die Römer ungeneigt, jene Bedingung von der Unabhängigkeit der Griechen ganz in Kraft treten zu lassen. Besonders tadelten die Aetoler, die schon geneigt waren, mit An-

Digitized by Google

tiochos gemeinschaftliche Sache zu machen, die Römer bitter, und suchten mit allem Eifer Missvergnügen gegen sie zu erregen. In einer Versammlung, die in Korinthos gehalten wurde, stimmte jedoch Flaminius selbst für die pünktliche Erfüllung der Friedensbedingungen, aber da die zehn Männer, die sich auf die von Rom mitgegebenen Verhaltungsregeln stützten, sich wiedersetzten, ward man zwar darüber einig, den Griechen die übrigen Städte, gar Korinthos selbst, zu übergeben, aber bis weiter Akrokorinthos, Chalkis und Demetrias zu besetzen [35]). Man sieht leicht ein, dass diese Verhaltungsregel die nicht beruhigen konnte, welche Misstrauen und Missvergnügen nährten; sie sahen vielmehr das, was geschah, mehr als eine Veränderung der Herrschaft, als als eine Befreiung davon an; sie foderten Flaminius auf, die Fesseln Griechenlands zu lösen, denn so hatte Philippos jene Städte genannt; sie fragten die Griechen, ob sie sich darüber freuten, Halsketten zu tragen, die, wenn auch etwas glatter, als die vorigen, doch schwerer wären, und ob sie den Flaminius als Wohlthäter bewunderten, weil er die Ketten von dem Fusse Griechenlands genommen, und sie um den Hals desselben gelegt hätte [36])? Antiochos würde nicht unterlassen bei Gelegenheit von einer solchen Stimmung Gebrauch zu machen; ausserdem war nicht zu berechnen, welche Folgen sie in Griechenland selbst haben konnte; und auf der andern Seite war nichts gewisser, als dass das sicherste Mittel, die Griechen zu gewinnen, dies war, ihnen eine unerwartete Gunstbezeugung zu zeigen, die nach ihrem Geschmack eingerichtet, und also dazu geeignet war, Eindruck auf sie zu machen. Dies sah Flaminius ein, und führte einen Plan aus, der vollkommen diesem Zwecke entsprach. Dazu benutzte er die Feier der isthmischen Spiele. In der Erwartung, dass etwas Ausserordentliches sich zutragen würde, hatte eine unzählige Menge sich dahin begeben. Die Spannung war gross, besonders da die Meinungen über den Plan der Römer sehr getheilt waren. Da trat, gerade als das Fest anfangen sollte, der römische Herold in der Versammlung hervor, gebot Stille durch seine Tuba, und verkündigte im Namen des römischen Senats und des Flaminius die Unabhängigkeit Griechenlands. Darin war

Digitized by Google

ausdrücklich enthalten, dass sie keine römische Besatzung mehr haben, von Abgaben frei und nur ihren eigenen Gesetzen unterworfen sein sollten. Der Herold nannte, als in dieser Freigebung inbegriffen, die Völker und Länder, welche vorher unter Philippos gestanden hatten, und als Grund dieser Freigebung wurde angeführt, dass Philippos und die Makedoner jetzt überwunden wären. Die übrigen Griechen brauchten nicht genannt zu werden, denn dass die Bekanntmachung zugleich auch ihnen galt, das war eine Selbstfolge. Die Schriftsteller, bei welchen wir diese Begebenheit erzählt finden [37]), stimmen in der Schilderung der grenzenlosen Freude mit einander überein, welche sich bei dieser, selbst ihre dreisteste Erwartung weit übersteigenden Botschaft der Griechen bemeisterte. Die Räumung Griechenlands ward wirklich vollzogen, obgleich einige Zeit verfloss, ehe es geschah. Aber die Freiheit blüht nur da, wo sie in dem eigenen Innern der Menschen lebt; sie kann eben so wenig durch fremde Erlaubniss, sie zu besitzen, hervorgerufen werden, als sie durch fremdes Verbot vernichtet werden kann. Daher wurden die Griechen nicht Sklaven, als in früherer Zeit die Perser ihnen die Fesseln der Knechtschaft auflegen wollten, und jetzt nicht frei, weil die Römer ihre Unabhängigkeit ausposaunten, und für eine Zeitlang das Land verliessen. Politische Klugheit gebot den Römern wegzuziehen; sie sahen voraus, dass sie bald würden zurückkehren können; und so klug und kräftig war ihre Verfahrungsweise, dass nachdem ein halbes Jahrhundert nach der hier beschriebenen Freigebung verflossen war, die Unabhängigkeit Griechenlands, selbst bis auf die letzte Spur davon, vernichtet war.

Ich bemerkte eben, dass einige Zeit nach der Bekanntmachung der Freiheit verfloss, ehe die Räumung Griechenlands vollzogen wurde (196 v. Chr.). Auch die Verhandlungen und Unternehmungen in diesem Zeitraume sind vollkommen dazu geeignet, so wol die Römer, als auch die Griechen zu charakterisiren; doch beschränke ich mich auf die Bemerkung, dass Flaminius, ohne den spartanischen Tyrannen Nabis, den er doch besonders als Vorwand für seinen verlänger-

Digitized by Google

ten Aufenthalt gebraucht hatte, gänzlich stürzen zu wollen, endlich die noch von den Römern besetzten Städte räumte, und mit allen seinen Truppen von Oricum an der epirotischen Küste zur See nach Italien überging [38]). Kurz vor seiner Wegreise hatte er in einer Versammlung in Korinthos die Griechen, die ätolische Partei ausgenommen, wieder entzückt. Hundert und vierzehn goldene Kränze wurden ihm von griechischen Städten geschenkt, und schmückten seinen Triumphzug zugleich mit der übrigen unermesslichen Beute und einer grossen Menge Kunstwerke [39]). Obgleich diese Begebenheit hier nur in ihren allgemeinern Umrissen dargestellt worden ist, habe ich nicht ohne Ueberlegung mir doch erlaubt, etwas ausführlicher darüber zu sein, da die Lust der Römer zu den Reichthümern und Kunstdenkmälern Griechenlands jetzt, da sie als Freunde da waren, keinen Zweifel darüber zurücklässt, was dieses Land in der Folgezeit zu erwarten hatte, wenn sie es einmal als Feinde besuchten. Man wende nicht ein, dass diese Beute Philippos und seiner Partei abgenommen war, nicht dem gegen die Römer feindlich gesinnten Theil von Griechenland; denn nicht nur behielten die Römer, ohne es ihren ursprünglichen Besitzern zurückzugeben, das, was sie Philippos wegnahmen, obgleich es dem grössten Theile nach gerade von den griechischen Völkern und Städten geraubt war, welche jetzt den Römern beistanden; sondern sie plünderten sogar jede griechische Stadt, in welcher sie makedonische Besatzung vorfanden, ohne Rücksicht darauf, ob die Einwohner aus freier Wahl gemeinschaftliche Sache mit den Makedonern gemacht hatten, oder nicht. So etwas geschah häufig [40]). Ein merkwürdiges Beispiel finden wir bei Livius und Pausanias von Eretria erzählt [41]). Wir erfahren zugleich, dass diese Stadt, obgleich keinesweges ansehnlich und reich, doch eine zahlreiche Menge von Werken der Plastik und Malerkunst besass, welche eine Beute der Sieger wurden. — Der Triumphzug, der auf die gewöhnliche Art dem Flaminius vom Senat zuerkannt wurde, dauerte drei Tage und die Werke der Kunst, welche bei dieser Gelegenheit dem Volke vor Augen kamen, zogen ohne Zweifel durch ihre Menge, Pracht und Neuheit grosse Aufmerksamkeit auf sich. Unter den vielen Tro-

Digitized by Google

phäen kamen am ersten Tage Bildsäulen von Erz und Marmor vor, am zweiten Tage unter mancherlei Kostbarkeiten eine grosse Menge Vasen, die mehrsten geschmückt mit Reliefs, einige von ausgezeichneter Arbeit, ausserdem manche andere Werke in Erz, kostbare Schilde, eines sogar von reinem Golde, Münzen u. s. w. Leider haben wir kein Verzeichniss oder Beschreibung der einzelnen Werke, nur eins wird besonders bei Cicero [42]) angeführt, ein Jupiter Urios, den Flaminius aus Makedonien mit sich geführt, und auf dem Capitolium aufgestellt hatte. Von Gemälden finden wir nichts in dem Berichte über diesen Triumph, obgleich nichts gewisser ist, als dass die Römer dergleichen in den griechischen Städten vorfanden. Bei Eretria ist ausdrücklich davon die Rede [43]). Aber entweder kümmerten sich die Römer noch nicht viel um diese Kunstart, was wir ausdrücklich vom Plinius bemerkt finden [43 b]), oder sie schlossen doch diese Werke, als weniger zu diesem Zwecke geeignet, von den Triumphzügen aus.

Ungeachtet der klugen Politik der Römer und der grossen Partei, die sie in Griechenland hatten, fand sich doch in diesem Lande eine bedeutende Gegenpartei, welche, obgleich zu schwach allein den Römern die Spitze zu bieten, doch mit Freuden jede Gelegenheit ergriff, sich mit den Feinden Roms zu vereinigen. Eine solche Gelegenheit bot sich den Aetolern dar, als der Krieg zwischen den Römern und Antiochos von Syrien ausbrach. Es ist bekannt, wie auch dieser sich zu Roms Vortheil endigte durch die Niederlage des Antiochos und seiner Bundesgenossen. Unter den Unglücksfällen, welche bei dieser Veranlassung die Denkmäler Griechenlands trafen, haben wir folgende zu erwähnen. Der Consul Manius Acilius Glabrio (191 v. Chr.), dem Flaminius, wegen seiner Erfahrung und seines frühern Verhältnisses zu den Griechen, als Legat folgte [44]), kam auf seinen Zügen auch zu dem Tempel der ithonischen Athene in der Nähe von Koronea in Böotien. Livius [45]) rühmt die Mannszucht der Römer auf dem übrigen Zuge; aber da sie in dem eben genannten Tempel die Bildsäule des Antiochos fanden, ward ihr Zorn entflammt, und es ward ihnen erlaubt, die nächste Umge-

Digitized by Google

bung des Tempels, ohne Zweifel mit Inbegriff des Tempels selbst, zu plündern. Doch bedachte man bald, dass auf diese Art die Koronäer allein für das leiden würden, was nach einem allgemeinen Beschluss der Böoter geschehen war; der Plünderung ward Einhalt gethan, und die Böoter kamen mit einer ernstlichen Zurechtweisung davon. Es ist inzwischen wahrscheinlich, dass der Tempel und die Kunstwerke desselben bei dieser Gelegenheit etwas gelitten haben, da die Plünderung schon angefangen hatte; doch können wir nichts darüber bestimmen, wie bedeutend der Schade war. Zerstört ward inzwischen der Tempel nicht, was man so wol aus dem sehen kann, was wir bereits darüber gesagt haben, als auch ausserdem daraus einleuchtend ist, dass Pausanias [46]) in der letzten Hälfte des zweiten christlichen Jahrhunderts dort die ehernen Bildsäulen der Athene und des Zeus von Agorakritos fand, der ein Schüler und Günstling des Phidias war. Schon vor dem Kriege des ätolischen und achäischen Bundes (221 v. Chr.) beschuldigten die Böoter die Aetoler in Friedenszeiten diesen Tempel geplündert zu haben [47]).

Unter den Oertern, welche in diesem Kriege ihrer Kunstschätze beraubt wurden, war die Insel Bachion nahe bei Phokäa an der asiatischen Küste. Diese kleine Insel war ausserordentlich reich an Tempeln und Denkmälern, aber die Römer plünderten diese auf feindliche Art, da sie auf ihrem Zuge gegen Phokäa diese Insel besuchten [48]). Diese Plünderung verdient um so mehr erwähnt zu werden, da sie einen neuen Beweis davon giebt, wie reichlich selbst sonst unbedeutende Städte mit Werken der Kunst versehen waren. Ausserdem bemerkt Livius ausdrücklich, dass die Römer bei dieser Gelegenheit ihre frühere Ehrerbietung gegen das Heilige bei Seite setzten.

Die reichste Beute in diesem Kriege fiel dem Marcus Fulvius Nobilior zu, welcher die Demüthigung der Aetoler vollzog. Besonders in Ambrakia, das sich nach einem tapfern Widerstande ergab, fand er viele und ausgezeichnete Denkmäler zur Verherrlichung seines Triumphes vor. Diese Stadt war schon früher in einer blühenden Verfassung gewesen, aber be-

Digitized by Google

sonders blühete sie dadurch hervor, dass Pyrrhos seine Residenz dort hatte [49]). Sie war daher reicher an Kunstwerken, als andere Städte in dieser Gegend von Griechenland, und es musste schon aus diesem Grunde dem römischen Consul besonders wichtig sein, in den Besitz derselben zu kommen. Er soll übrigens der Stadt geschont, sich aber alle Kunstdenkmäler derselben zugeeignet haben, die aus Bildern in Erz, Marmor und Gemälden bestanden [50]). Indem er diese Beute dem zufügte, in dessen Besitz er anderswo gekommen war, sah Fulvius Nobilior sich auch in dieser Rücksicht im Stande, seinen Triumph höchst glänzend zu machen. Inzwischen fand dieser Triumph Hindernisse in Rom, während Fulvius noch abwesend war. Sein Feind Marcus Aemilius Lepidus benutzte die Gegenwart der Gesandten von Ambrakia, um den Fulvius bei dem Senate anzuklagen, so wol weil er im Ganzen auf eine ungerechte Weise den Krieg gegen sie angefangen, als auch alle Schrecknisse desselben sie hätte fühlen lassen, aber besonders weil er ihre Tempel so ausgeplündert, dass sie nicht einmal Götter in ihrer Noth anzurufen und anzubeten hätten. Es gelang auch, obgleich der andere Consul Cajus Flaminius den Fulvius vertheidigte, einen Senatsbeschluss zum Vortheil der Ambrakioten zu bewirken; namentlich ward mit Rücksicht auf die Bilder und Zierathen, welche aus den Tempeln Ambrakias weggeführt waren, beschlossen, dass nach der Zurückkunft des Fulvius eine Vorstellung darüber an das Collegium Pontificum geschehen und dessen Urtheil geltend sein sollte [51]). Wie die übrigen Punkte dieses Senatsbeschlusses beobachtet wurden, ist nicht bekannt, obgleich es nicht wahrscheinlich ist, dass man weitere Rücksicht darauf nahm, zumal da der Beschluss nur dadurch zu Stande gebracht worden zu sein scheint, dass Aemilius schlau einen günstigen Augenblick benutzte, welchen die Abwesenheit des Flaminius ihm darbot [52]). Was dagegen die Bildnisse der Götter und die übrigen Tempelzierathen betrifft, so finden wir gar keine Spur davon, dass diese Sache vor den vorhin genannten Richterstuhl gebracht wurde. Im Gegentheil wird ohne Hinzufügung einer Einschränkung erzählt, dass der Triumphzug über die Aetoler und Kephallener dem Fulvius Nobilior zuerkannt wurde. Zwar fo-

Digitized by Google

derte der Volkstribun Marcus Abutius, dass die Sache aufgeschoben werden sollte, bis der Consul Aemilius, der abwesend war, zurückkäme; aber es gelang Fulvius, der unter andern sich auf das Beispiel Syrakusäs und anderer eroberter Städte berief, zumal da er von dem Volkstribunen Tiberius Gracchus kräftig unterstützt wurde, jenen Widerstand zu überwinden. Man eilte mit der Aufführung des Triumphs, da man erfuhr, dass Aemilius, um ihn zu hindern, sich von dem Lande der Ligurer, wo er sich damals aufhielt, auf die Rückreise begeben habe, dass er aber durch Krankheit an der Fortsetzung der Reise verhindert worden sei. Der Reichthum dieses Triumphs an Kunstwerken war noch grösser, als der bei dem Triumphe des Flaminius. Ausser einer ungeheuren Menge von edlem Metall, Münzen, Waffen u. s. w. sah man in diesem Aufzuge zweihundert fünf und achtzig Statuen von Erz und zweihundert und dreissig von Marmor [53]). Unter diesen Werken waren die Musen von Erz, welche von Fulvius in dem Tempel, den er dem Herkules heiligte, aufgestellt wurden; und von welchen wir noch auf den Münzen der Familie Pomponia Abbildungen haben [54]). Aus einer Stelle beim Plinius [55]), wo Ambrakia unter den Städten genannt wird, welche Werke von Dipoenos besassen, schliesst Völkel mit Grund, dass in diesem Triumphzuge auch Werke von diesem uralten Künstler müssen vorgekommen sein. Weswegen man in der Beschreibung dieses Triumphes nichts von Gemälden findet, die doch ausdrücklich als ein Theil der Beute genannt werden, welche Fulvius in Ambrakia machte, ist oben erklärt. — Von Scipios Triumph über den Antiochus wird im Folgenden die Rede sein. Hier bemerken wir noch, dass um die Zeit, wovon hier die Rede ist, Künstler von Griechenland nach Rom kamen, um die nöthigen Einrichtungen zu dem Feste zu machen, welches Fulvius auf Veranlassung des ätolischen Krieges gab [56]).

Der nächste Triumph war der, den Paulus Aemilius über den König Perseus von Makedonien hielt, nachdem er ihn in der Schlacht bei Pydna überwunden hatte (168 v. Chr.). Bei der immer zunehmenden Strenge in der Behandlung der Ueberwundenen und dem Wetteifer der Triumphatoren, wurden die

Digitized by Google

Triumphe, wenn das überwundene Land eine so reiche Beute als Griechenland enthielt, immer prachtvoller. Dass der Triumph, von dem wir hier sprechen, die früheren übertraf, leuchtet schon hervor aus der Beschreibung desselben bei Plutarchos, und aus den Berichten, die wir sonst davon bei den Schriftstellern finden[57]). Vergebens suchte der Kriegstribun Servius Sulpicius Galba den Paulus Aemilius der Ehre des Triumphs zu berauben, indem er das Missvergnügen der Soldaten mit dem geringen Antheil an der Beute, den sie erhalten hatten, benutzte; aber Marcus Servilius vertheidigte ihn mit solchem Glück, dass ihm der Triumphzug zugestanden wurde. Er dauerte drei Tage, und bei diesem ungeheuren Aufzuge haben wir, mit Rücksicht auf unsern gegenwärtigen Zweck darauf zu achten, dass der erste Tag für den Aufzug von zweihundert und funfzig Wagen, die mit Bildsäulen, Gemälden und Kolossen beladen waren, kaum hinreichte. Doch waren dies nicht die einzigen Kunstwerke, welche diesen Triumph schmückten; denn ausser den künstlichen Waffen und einer ungeheuren Menge Gold- und Silbermünzen, sah man am zweiten Tage eine kostbare Sammlung von verschiedenen Arten von Trinkgefässen. — Es verdient bemerkt zu werden, dass wir hier zum ersten Mal unter dem Gepränge des Triumphs Gemälde genannt finden. Leider ist die Stelle beim Livius unvollständig, welche die Beschreibung des Triumphs enthält, und aus der man vermuthlich hätte sehen können, ob er mit Plutarch in dieser Angabe übereinstimmte; denn natürlicher Weise lässt sich nach dem, was oben bemerkt worden ist, nichts mit Gewissheit in Ansehung des Triumphes selbst daraus schliessen, dass Marcus Servilius in der oben erwähnten Vertheidigungsrede ausser den übrigen Kunstwerken von Gold, Marmor, Elfenbein u. s. w. auch Gemälde als einen Theil der Beute nennt, die Paulus Aemilius im Kriege gegen den Perseus gemacht habe. — Von den Werken, welche bei dieser Gelegenheit nach Rom kamen, kennen wir nur eins bei Namen, eine Athene des Phidias. Paulus Aemilius heiligte dies Bild der Fortuna mit dem Beinamen *hujusque diei*[58]), einem von den vielen Namen, welche diese Göttin bei den Römern hatte, die bei so vielen Gelegenheiten Veranlassung fanden,

Digitized by Google

die Erinnerung an ihre Thaten mit der Anbetung dieser Göttin zu verbinden. — In diesem Kriege geschah die oben erwähnte Zerstörung von ungefähr siebenzig epirotischen Städten [59]).

Ausser den unaufhörlichen Bedrückungen und Plünderungen, welche die römischen Anführer sich erlaubten [60]), gaben die Unruhen, welche ungefähr zwanzig Jahre nach dem Siege über Perseus gegen die Römer in Makedonien ausbrachen, Veranlassung zu der Wegführung noch mehrer Kunstwerke aus diesem Lande. Metellus, dem diese Beute zufiel, erhielt durch seine Thaten in diesem Kriege den Beinamen Macedonicus, und Makedonien, dem man noch nach Perseus einen Schein von Selbstständigkeit gelassen hatte, wurde jetzt als Provinz dem römischen Staatskörper einverleibt. Cicero [61]) nennt unter den übrigen Triumphen der Römer über die Griechen auch den Triumph des Metellus über Pseudophilippos. Was wir von der Kunstbeute wissen, in deren Besitz Metellus bei dieser Gelegenheit kam, führt uns zu der Stadt Dion zurück, mit der wir schon in dem Vorhergehenden Bekanntschaft gemacht haben, als von den Räubereien der Aetoler die Rede war [62]). Ich habe dort die Beweisstellen angeführt, woraus man sieht, dass diese Stadt noch zu Perseus Zeit reich an Kunstwerken war, welches so wol so erklärt werden kann, dass die Aetoler nicht Alles zerstörten, als auch dass ausserdem nach der Zeit Vieles dort von andern Oertern her kann gesammelt worden sein. Doch mag man auch in Ansehung der übrigen Denkmäler dieser Stadt annehmen, was man will, so scheint es doch nicht im Zweifel gezogen werden zu können, dass die Sammlung von Kunstwerken, worauf hier gezielt wird, von Alexander des Grossen Zeit bis zu ihrer Wegführung durch Metellus in Dion gewesen sei. Es wird nämlich erzählt, dass Alexander den Lysippos fünf und zwanzig Bronce-Statuen zu Pferde (statuae equestres), treue Bilder von Helden, die in der Schlacht am Granikos gefallen waren [63]), verfertigen liess. Diese führte Metellus [64]) nach Rom, und schmückte damit den Porticus, den er hatte aufführen lassen. Wir finden zwar beim Vellejus Paterculus, dass Alexanders eigene Statue, die gleichfalls von dem Lysippos verfertigt war, zu dieser Gruppe gehörte; doch

Digitized by Google

ist es nicht klar, ob er meint, dass auch diese mit den übrigen nach Rom kam. Es lässt sich gar wol denken, dass Alexanders Statue schon früher einzeln weggenommen worden war, obgleich man einräumen muss, dass Plinius an der in den Anmerkungen angeführten Stelle für die Meinung spricht, dass die ganze Gruppe, so wie sie ursprünglich gewesen war, ein Eigenthum des Metellus wurde. Ich sagte dass Metellus diese Beute in der Stadt Dion fand, obgleich Vellejus Paterculus nur im Allgemeinen sagt, dass er diese Werke „aus Makedonien" mit sich brachte, und Plinius, dass er sie „nach der Unterjochung Makedoniens" nach Rom führte; aber Arrhianos sagt geradezu, dass diese Bilder ihren Platz in Dion hatten, wozu noch kommt, dass Perseus in der Eile nur solche Statuen von dieser Stadt wegnahm, deren Material von bedeutendem Werthe war, dass Dion, auch nachdem dies geschehen war, viele Kunstwerke besass[65]), und endlich, dass kein Schriftsteller dem Arrhianos widerspricht.

Bisher ist unsere Aufmerksamkeit besonders auf die nördlichen Gegenden Griechenlands gerichtet gewesen; jetzt leitet der Gang der Begebenheiten uns anderswohin, zuerst und vorzüglich auf Korinths berüchtigte Zerstörung durch Mummius in der hundertachtundfunfzigsten Olympiade (146 v. Chr). Metellus hatte vergebens gesucht, vor der Ankunft des Mummius die Griechen zu beruhigen, und die Missverhältnisse zwischen ihnen und den Römern beizulegen. Aber die Verhältnisse waren zu gespannt, die römischen Gesandten waren zu wiederholten Malen verhöhnt worden, die Oberhäupter der Achäer, Kritolaos und Diäos thaten Alles, um den Hass zu nähren und zu entflammen, und die Römer benutzten nur zu gern die Gelegenheit, Griechenland vollkommen zu unterjochen[66]). Unter solchen Verhältnissen brach der Krieg zwischen den Achäern auf der einen, Sparta und Rom auf der andern Seite aus. Lucius Mummius, der durch diesen Krieg den Beinamen des achäischen erhielt, löste Metellus ab, der nach Makedonien geschickt wurde. Mummius brachte den Achäern eine vollständige Niederlage bei, und als Folge davon ward Korinthos, der Sitz des achäischen Bundes, eingenommen, geplündert und

Digitized by Google

zerstört. Es ist bekannt, dass Griechenland im Ganzen eine für den Handel und jede Art der Cultur sehr günstige Lage hatte; aber selbst in Griechenland konnte in dieser Rücksicht sich keine andere Stadt mit Korinthos messen. Diese glückliche Lage machte sie zum Mittelpunkt nicht nur des gegenseitigen Handelsverkehrs der Griechen, sondern auch mehrer fremder Nationen. Die Einwohner hatten von den ältesten Zeiten her diese glücklichen Umstände benutzt, und alle Zeitalter hindurch sprachen Dichter und Redner mit Lobsprüchen von dem Reichthum und dem Glück dieser Stadt. Die Plastik, die Malerkunst und überhaupt alle freien Künste wurden hier mit vorzüglichem Glücke angebaut; sie fanden reichliche Nahrung in dem Hange der Korinther zur Ueppigkeit, vereinigt mit Liebe zur Kunst [67]). So wurde nach und nach ein unermesslicher Schatz von den ausgezeichnetsten Werken der Kunst in dieser Stadt hervorgebracht und gesammelt; aber was Jahrhunderte hervorgebracht und gesammelt hatten, ward plötzlich ein Raub der Zerstörung und Plünderung, da die Römer den letzten Versuch der Achäer, Griechenland von der fremden Herrschaft zu befreien, überwunden hatten. — Vergleicht man Mummius und seinen Zeitgenossen P. Corn. Scipio, mit dem Beinamen Africanus, so muss man dem Wunsche beistimmen, dass dieser lieber, als jener, der Eroberer Korinths hätte sein mögen [68]). Ueberall rühmt man Scipios Liebe zur Kunst und Wissenschaft. Er gab gar den sikelischen Städten den Theil der karthagischen Beute zurück, der ehedem ihr Eigenthum gewesen, aber von den Karthagern ihnen geraubt worden war; und allerdings ist es wahrscheinlich, dass er, wenn es ihm zugefallen wäre Korinthos zu erobern, zum mindesten der Zerstörung und Misshandlung der Denkmäler vorgebaut haben würde. — Wir haben einen von den zahlreichen Beweisen vor uns, wie entscheidenden Einfluss die Persönlichkeit eines Einzelnen oft auf den Ausfall der wichtigsten Begebenheiten hat. Mummius dachte anders über die Werke der Kunst, als Scipio, und die Vernichtung unzähliger Denkmäler war eine Folge dieser Verschiedenheit. Niemand hat Mummius der Bosheit oder des Eigennutzes beschuldigt; vielmehr wird seine Uneigennützigkeit von Allen gerühmt, denn von jener unermessli-

Digitized by Google

chen Beute eignete er sich selbst nichts zu, und hinterliess kein Vermögen. Er war ein Römer von der ältern Art, strenge gegen die Feinde der Römer, besonders wenn sie als Abgefallene zu betrachten waren, uneigennützig, hatte blos die Ehre und Macht Roms zum Zweck, war aber unwissend und ohne Sinn für Kunst und Wissenschaft [70]). Daher verhielt er sich gleichgültig bei dem barbarischen Verfahren seiner Untergebenen gegen die Werke der Kunst, die sein Interesse nur in so fern scheinen geweckt zu haben, als sie zur Verherrlichung seines Triumphs dienen sollten, die er aber übrigens ihrem Schicksal überliess, und gern an die abtrat, welche Gebrauch davon zu machen wünschten [71]). Einen merkwürdigen Beweis davon, wie gering seine Kunsteinsicht war, erzählt Vellejus Peterculus [72]). Da die Denkmäler, die zur Beute gemacht waren, nach Italien gebracht werden sollten, schrieb Mummius denjenigen, welche den Transport übernahmen, die Bedingung vor, dass sie neue Denkmäler herbei schaffen sollten, wenn die, die ihnen anvertraut wurden, zu Grunde gingen. Auch bei Plinius [73]) finden wir einen unumstösslichen Beweis hiervon in der Erzählung von einem Handel, der schon mit Attalus abgeschlossen war, den aber Mummius des hohen Preises wegen, den Attalus für das Verkaufte gegeben hatte, aufhob, da er, obgleich er es nicht begriff, vermuthete, dass wol etwas sehr Ausgezeichnetes an dem sein müsste, wofür er eine solche Bezahlung geben wollte. Hierher könnte man auch rechnen, dass er durch hinzugefügte Inschriften die Bilder zweier arkadischen Jünglinge in Nestor und Priamos verwandelte, wobei jedoch nicht übersehen werden darf, dass diese Ungereimtheit in Rom allgemeinen Glauben gefunden haben soll [73 b]). — Ich darf nicht entscheiden, wie weit Polybios [74]) in dem Lobe, das er dem Charakter des Mummius ertheilt, der Wahrheit gefolgt ist, indem er ihm gar Sanftmuth beilegt, ein Lob, das er mit den ihm widersprechenden Begebenheiten dadurch in Uebereinstimmung zu bringen sucht, dass Mummius, wenn er unrichtig handelte, ihm scheine weniger nach eigenen, als nach dem Antriebe seiner Freunde gehandelt zu haben. Er führt an, dass Mummius Ehrerbietung gegen das Heilige in Olympia, Delphi und auf dem Isthmos zeigte. Bei

Digitized by Google

Cicero[74 b]) finden wir von ihm ein ähnliches Betragen in Thespiä erwähnt. Auch muss man einräumen, dass die Zerstörung Korinths nicht ein eigenwilliges Vornehmen des Mummius, sondern durch einen Senatsbeschluss ihm anbefohlen war[75]), der sich darauf gründete, dass römische Gesandte von den Korinthern verhöhnt worden waren; dass aber dieser Beschluss ohne Schonung der Menschen so wol, als ihrer Werke, ausgeführt wurde, das war von einem Charakter zu erwarten, wie der, den ich geschildert habe, und muss unläugbar dem Mummius beigelegt werden. Auch sind alle Zeugnisse einig darin, dass Feuer, Plünderung und jede Art von Misshandlung sich zur Zerstörung dieses Sitzes der Kunst und der Ueppigkeit vereinigten[76]). Polybios, von dem wir schon nach dem Vorhergehenden Grund haben anzunehmen, dass er die Sache nicht verschlimmerte, erzählt als Augenzeuge[77]), dass er Gemälde auf die Erde geworfen, und die Soldaten darauf Würfel spielen sah. Er führt zwei Gemälde an, mit welchen dies geschah, und wir werden in der Folge des einen, als eines sehr ausgezeichneten erwähnen. Polybios bemerkt an derselben Stelle die Geringschätzung des römischen Heeres gegen Werke der Kunst, selbst gegen solche, die den Göttern geheiligt waren, eine Geringschätzung, die nach der Bekanntschaft, die wir mit dem Feldherrn gemacht haben, bei seinen Untergebenen zu finden uns nicht wundern kann.

Ungeachtet so Vieles vernichtet und zerstört wurde, blieb doch eine reiche Beute übrig. In dem glänzenden Triumph, den Mummius hielt, nahmen die Kunstwerke von Erz, Marmor und Gemälden einen wichtigen Platz ein[78]). Natürlich wählte man zu diesem Zwecke vor allen solche Werke, welche vorzüglich in die Augen fielen, und die dazu geeignet waren, Bewunderung zu erregen[79]). Obgleich die Römer damals keinesweges die einsichtsvollsten Wähler waren, fiel die Wahl doch leicht auf die schönsten Werke der blühendsten Zeit der griechischen Kunst. Aber während die Aufmerksamkeit auf diese allein gerichtet war, übersah man die Denkmäler des ältesten Kunststyls, welche die Griechen mit heiliger Ehrerbietung betrachteten, und von welchen Pausanias noch zu seiner Zeit

Digitized by Google

einige übrig fand; denn in so weit sie nicht zerstört wurden, liessen die Römer sie unbeachtet zurück. Da Korinthos wieder aufblühete, fand man von den Werken der Kunst, die vor Mummius diese Stadt geschmückt hatten, nur diese uralten Denkmäler, so wie das, was aus den Ruinen und Grabmälern hervorgezogen wurde. Doch auch diese Reste führte man endlich nach Rom, da sie ein Gegenstand der Liebhaberei der Römer geworden waren und zu hohen Preisen gekauft wurden[81]).

Wie sehr die Sammlung von Kunstwerken, die sich schon in Rom befand, bei dieser Gelegenheit vermehrt wurde, kann man sich leicht vorstellen; Verschiedenes, was dieses beweist, ist schon angeführt[82]), und Strabo[83]) berichtet ausdrücklich, dass die mehrsten und besten Denkmäler in Rom durch die Einnahme Korinths dahin gekommen wären. Unter diesen Werken nennt Polybios[84]) zwei Gemälde, dieselben, auf welchen er die Soldaten Würfel spielen sah. Das eine stellte einen Herakles vor, leidend von Schmerzen, die durch das Kleid verursacht wurden, das Deïanira ihm geschenkt hatte. Das zweite war von dem thebanischen Maler Aristides[85]), einem Zeitgenossen des Apelles, dem ältesten unter mehren Künstlern dieses Namens, und stellte einen Dionysos vor. Dies war gerade das Gemälde, das Mummius zurücknahm, nachdem es schon an den Attalus verkauft worden war, und dies war nach Plinius das erste Gemälde, das in Rom öffentlich aufgestellt wurde. Es ward nach dem Zeugniss desselben Verfassers[86]) an den Tempel der Demeter geschenkt. Dort sah es Strabo[87]), und bewunderte die ausserordentliche Schönheit desselben; aber bei dem Brande des Tempels ging es zu Grunde, während Strabo noch mit der Ausarbeitung seines Werkes beschäftigt war. — Es ist merkwürdig, dass das Gemälde, welches Strabo ungefähr anderthalbhundert Jahre nach der Einnahme Korinths in Rom sah, gerade eins von denjenigen ist, welche nach dem Zeugnisse des Polybios von den römischen Soldaten bei der Eroberung Korinths so übel behandelt wurden. Doch findet man bei den alten Schriftstellern kaum Etwas zur Aufklärung darüber, wie dieses Gemälde damals gerettet wurde. Allerdings ist es auffallend genug, dass Strabo, bei dem jenes Fragment vom Polybios gerade an der Stelle, die wir hier be-

Digitized by Google

nutzen, aufbewahrt ist, entweder nicht auf diese Sonderbarkeit geachtet hat, oder ihrer doch nicht erwähnt. Da es nun durchaus keinen Grund giebt, an der Wahrheit, weder der von Polybios, noch der von Strabo mitgetheilten Nachricht zu zweifeln; so halte ich es für wahrscheinlich, dass Polybios, der ohne Zweifel so Vieles rettete, als er vermochte [88]), auch dieses Gemälde gerettet habe, welches darauf, nachdem es erst an Attalos war verkauft gewesen, zugleich mit der übrigen Beute nach Rom kam. Wenn wir den Theil vom Polybios, worin diese Nachricht vorkommt, vollständig hätten, würden wir dort vermuthlich die jetzt vermisste Aufklärung finden; aber Strabo, der zu seiner Zeit diese Nachricht beim Polybios fand, fühlte sich nicht weiter veranlasst, sich bei der umständlicheren Aufklärung dieses Gegenstandes aufzuhalten. — Zu den merkwürdigen Denkmälern, welche damals nach Rom kamen, gehört ohne Zweifel auch das Bild des isthmischen Poseidon, welches Mummius von Korinthos hierher brachte, und zum Jupiter einweihete. Dio Chrysostomos [88 b]), bei dem sich diese, so viel ich weiss, sonst nicht beachtete Nachricht findet, leitet diese Verwechselung von Unwissenheit ab.

Lucullus schmückte den Tempel des Glücks und einen Bogengang mit den Denkmälern, welche dem Mummius gehörten, da er sich durch List das Recht verschafft hatte, frei darüber zu schalten, ohne dass doch Mummius ihm dies übel nahm [89]). Wir haben oben schon bemerkt, dass er es gern Andern erlaubte, von seiner Sammlung Gebrauch zu machen. Ob nun unter jenen Denkmälern, welche Lucullus auf die angeführte Weise sich zueignete und einweihete, korinthische Denkmäler waren, ist unbekannt. Uebrigens wissen wir, dass eine Venus in Bronce vom Praxiteles bei dem Brande des hier erwähnten Tempels unter Kaiser Claudius zu Grunde ging [90]). Bei demselben Tempel standen die Bilder der Thespiaden, gleichfalls vom Praxiteles. Mummius hatte sie von Thespiä weggeführt [91]). Sie gehörten also mit zu der Beute, welche den Triumph dieses Feldherrn schmückte, zu welchem nicht blos Korinthos, sondern auch andere Städte ihren Beitrag zollten. Wenn auch kein Zeugniss es bestätigte, müsste man es

Digitized by Google

doch annehmen, so wol weil es eine nothwendige Folge von der Natur der damaligen Verhältnisse ist, als auch weil man selbst bei der glänzendsten Vorstellung von dem Kunstreichthum Korinths doch schwerlich würde begreifen können, wie diese eine Stadt, in welcher ausserdem so Vieles zerstört wurde, die ganze Beute habe enthalten können, in deren Besitz die Römer in diesem Kriege kamen. Wirklich war diese Beute so gross, dass nicht blos Rom, wie wir schon gesehen haben, dadurch einen ausserordentlichen Zuwachs an Werken der Kunst erhielt; sondern dass ausser dem, was in Korinthos zurückblieb[92]), denn von dieser Stadt sprechen wir hier doch vorzüglich, ein Theil nach Pergamum kam, wo Pausanias noch in der letzten Hälfte des zweiten christlichen Jahrhunderts Sachen sah, die zu dieser Beute gehörten[93]). Ausserdem wurde ein Theil von dem, was vorhin in Korinthos gesammelt gewesen war, in Griechenland selbst zerstreut[94]); und was nach Italien gebracht wurde, das behielt man keinesweges Alles in Rom; denn so wol die nächsten Städte in der Umgegend erhielten ihren Antheil davon[95]), als man auch ausserdem überall in Italien Kunstwerke fand, die zu der Beute des Mummius gehörten[96]).

Es ist bekannt, dass Julius Cäsar das zerstörte Korinthos wieder aufbaute[97]). Wie reich auch diese neue Stadt an Werken der Kunst war, das sieht man aus der Beschreibung des Pausanias im zweiten Buche seines wichtigen Werkes. Diese Denkmäler waren solche, die die Römer bei der Eroberung unter Mummius nicht beobachtet hatten, oder später in den Ruinen oder Gräbern gefunden wurden[97b]). Dazu kamen die, welche nach der Restauration von anderswoher dahin grbracht, oder in Korinthos selbst von den Künstlern der spätern Zeit verfertigt wurden.

Wir sind in dieser historischen Entwiklung bis zu dem Zeitpunkte gekommen, von welchem die uneingeschränkte Macht der Römer so wol über die Griechen selbst, als über die mehrsten Länder, in welchen griechische Kunstwerke sich fanden, ihren Anfang nahm. Rom wurde nach und nach der Hauptsammelplatz für die Werke der griechischen Kunst, die

Digitized by Google

man gewöhnlich nur dann unberührt liess, wenn sie entweder von der Beschaffenheit waren, dass sie nicht weggeführt werden konnten, oder aus andern gewöhnlich blos zufälligen Ursachen. Jeder römische Anführer und jede obrigkeitliche Person schaltete nach eigenem Gutdünken, wie mit allem übrigen, so auch mit den Werken der Kunst in den eroberten Ländern. Prachtliebe und Ueppigkeit, die nach und nach das Interesse des Staates aus dem Auge verlor, setzte immer mehr und mehr selbst die niedrigsten Begierden und Leidenschaften in Bewegung, um ihre gleichwol unersättliche Neigung zu befriedigen. Es ward immer seltener, dass Jemand dem Staate die Werke schenkte, die er von fremden Ländern mit sich nach Hause führte. Als ein solches rühmliches Beispiel nennt Cicero, doch so, dass man deutlich sieht, wie selten es zu seiner Zeit war, den Publius Servilius Isauricus, der, nachdem er die blühende Stadt Olympos in Lykien eingenommen hatte, dem Staate die von dort weggeführten Werke schenkte, die seinen Triumph geschmückt hatten, und sie in die Register über den öffentlichen Schatz eintragen liess [98]).

Unter den fortgesetzten Unglücksfällen, welche die Kunstwerke Griechenlands durchzugehen hatten, nimmt der, den Sulla in dem mithridatischen Kriege veranlasste, einen wichtigen Platz ein. Bei dieser Gelegenheit traf das Unglück unmittelbar die Stadt in Griechenland, welche der Hauptsitz der vortrefflichsten Leistungen dieser ausgezeichneten Nation so wol in der Kunst als auch in der Wissenschaft war. — Wir beschränken uns auf folgende Bemerkungen über diese wichtige Begebenheit. Es kommt der politischen Geschichte zu, die Kraft und Schnelligkeit, mit der Mithridates der sechste von Pontos seine dreisten Plane ausführte, seinen grausamen, eingewurzelten Hass gegen die Römer, und seine glücklichen Fortschritte darzustellen. Roms Feinde setzten ihr Vertrauen auf diesen Fürsten; und nichts ist begreiflicher, als dass das immer leicht auflodernde, zu neuen Unternehmungen immer geneigte Hellenenvolk einem grossen Theile nach mit ihm gemeinschaftliche Sache machte, da sein Heer von Asien nach Griechenland hinüber kam. Der heftige Kampf der Par-

Digitized by Google

teien in Rom trug nicht wenig dazu bei, die Gemüther für Mithridates zu stimmen, von dem die Erwartung nach dem Anfange, der geschehen war, nicht anders als sehr gross sein konnte. Endlich erhielt Sulla die Anführung gegen ihn, und allerdings bedurfte es gerade eines solchen Mannes, mit solchen Talenten, solcher Kraft, ja von einer so unbiegsamen, leider immer mehr ausartenden[99]) Strenge, um Mithridates die Spitze zu bieten. Diese Eigenschaften besass Sulla in hohem Grade; und wenn die Begebenheiten in Rom ihn nicht bewogen hätten, den Frieden früher zu schliessen, als er wollte: so ist es wahrscheinlich, dass er nicht eher geruht hätte, als bis Mithridates gänzlich wäre überwunden gewesen; welches, dieser Unterbrechung wegen, erst ungefähr zwanzig Jahre später in dem dritten mithridatischen Kriege geschah. Mithridates Heer ging, wie wir schon gesehen haben, unter seinem Feldherrn Archelaos nach Griechenland hinüber, und dadurch wird dieser Krieg ein Gegenstand für die gegenwärtigen Betrachtungen. Die Römer begegneten ihren Feinden in diesem Lande, und da mehre griechische Völker, wie die Athener, Böoter und andere, abgleich nicht ohne innern Kampf der streitigen Parteien, sich gegen Rom erklärten: so zogen sie sich natürlicher Weise noch grösseres Unglück zu, als das, was schon an sich von dem Schauplatze des Krieges unzertrennlich ist. Wir kennen das am besten, was sich in und um Athen zutrug, so wie auch dies für den gegenwärtigen Zweck vorzüglich wichtig ist. Es ist wahrscheinlich, dass die Reicheren und überhaupt diejenigen, welche mit der damaligen Lage der Dinge zufrieden waren, wie in Athen, so auch an andern Oertern römisch gesinnt waren, diejenigen dagegen, welche durch eine Veränderung Ersatz für das Verlorene und überhaupt eine Verbesserung in ihrer Lage hofften, waren geneigt, Roms Feinde zu unterstützen. Dies war das Verhältniss der Parteien zu einander in Athen[100]). Die mithridatische Partei erhielt die Ueberhand vorzüglich durch den Aristion, der zu der epikureischen Sekte gehörte, und als ein herrschsüchtiger, grausamer Mann geschildert wird. Vorzüglich durch das Geld, welches Archelaos unter dem Vorwande, dass Delos von Athen abgefallen wäre, aus dem deli-

Digitized by Google

schen Apollotempel geraubt hatte, machte Aristion sich zum Herrn von Athen, da er seinen Landsleuten dieses Geld zugleich mit einer Bedeckung von zweitausend mithridatischen Soldaten brachte. Die römische Partei wurde mit Grausamkeit behandelt. Zügellose Anarchie und Despotie herrschte, und führte wie allenthalben, so auch hier, Verwirrung und Zerstörung mit sich. Archelaos besetzte den Piräos; Aristion sollte die Stadt selbst und die Akropolis vertheidigen [101]). So wol Angriff, als Vertheidigung wurde mit grosser Kraft und Geschicklichkeit geführt. Die Gefahren, welche durch die Bestrebungen der Gegenpartei in Rom stets Sulla bedroheten, bewirkten, dass er mit allem Eifer die glückliche Beendigung des Krieges beschleunigen musste, für welche der Widerstand Athens ein mächtiges Hinderniss war. Aber ungeachtet aller dieser Anstrengungen und des Mangels an Lebensmitteln, welcher die Belagerten plagte, setzten diese doch den Widerstand fort, bis Sulla Kunde erhielt von einem schwachen Punkte in den Festungswerken, wo es ihm gelang zur Nachtzeit in die Stadt hinein zu dringen, da die Athener ihn nicht genau genug bewachten. Nun folgte ein Blutbad, das, wenn es auch mit schwarzen Farben geschildert ist [102]), doch in einem abscheulichen Grade grausam war; selbst nicht Frauen oder Kinder schonte man, und brachte viele dahin, sich in der Verzweiflung selbst das Leben zu nehmen. Endlich da die Blutgier Sullas gesättigt war, gelang es den Athenern, die ihn umgaben, im Verein mit dem Rathe, der bei dem Heere war [102 b]), Schonung für die Uebriggebliebenen auszuwirken, eine Schonung, die man nach Sieger-Weise sich nicht schämte mit schönen Namen zu beschmücken. Die Soldaten erhielten die Freiheit zu plündern, was sie wollten, doch ward ihnen verboten die Stadt anzuzünden. — Aristion hatte sich in die Akropolis zurückgezogen, wurde aber bald durch Mangel an Lebensmitteln und Wasser genöthigt, sich dem Curio zu übergeben. Mit seinen vornehmsten Anhängern büsste er mit dem Leben [103]). In der Akropolis fand Sulla bedeutende Reichthümer. Bald war auch Archelaos nicht im Stande den Piräos zu vertheidigen. Er zog weg, und der grösste Theil des Piräos ward von den Römern zerstört und abgebrannt. Unter vielem

Digitized by Google

Andern wurde Philons Arsenal (ὁπλοθήκη), ein ausgezeichnetes Gebäude, zugleich mit den Schiffswerften u. s. w. bei dieser Gelegenheit vom Feuer verzehrt. Man kann sich leicht vorstellen, wie viel die Kunst so wol während der Belagerung in der Umgegend Athens, als bei und nach der Einnahme in der Stadt selbst leiden musste, theils durch Zerstörung, theils durch Plünderung so wol von Hohen, als Niedern in dem römischen Heere[104]). Aber leider begegnet uns hier dasselbe, was fast überall in den Jahrbüchern der Menschheit uns begegnet; wir wissen viel weniger hiervon, als von den eigentlich politischen Begebenheiten, von denen man oft ganze Massen für eine vollständige Aufklärung solcher Gegenstände hingeben könnte, welche mehr die geistige Cultur und die Werke derselben betreffen. Wie man bei der hier erwähnten Gelegenheit die Denkmäler behandelte, leuchtet gleichwol nicht blos aus den ausdrücklichen Zeugnissen hierüber hervor, sondern zugleich aus dem, was wir sonst von der Art wissen, wie man im Allgemeinen solche Gegenstände behandelte, welche, ohne eigentlich der Kunst anzugehören, den Göttern geheiligt waren, oder welchen durch die öffentliche Meinung ein höherer Werth beigelegt wurde. Wir verbinden daher die Nachrichten hierüber mit den eigentlichen Kunstnachrichten, und haben dann zur Aufklärung über den gegenwärtigen Gegenstand Folgendes mitzutheilen. Da Sulla Mangel an Bauholz zu den mannichfachen Belagerungsarbeiten und Maschinen hatte, liess er zu diesem Gebrauche, also vor der Einnahme der Stadt, die heiligen Haine bei der Akademie und dem Lykeion umhauen[105]). Was er aber nach der Einnahme an Werken der Kunst, ausser dem, was seine Untergebenen auf eigene Hand sich erplünderten, wegführte, dass ist um so weniger bekannt, da er es nicht zur Verschönerung seines Triumphs angewandt zu haben scheint. Die früher erwähnte Sitte, die eroberten Werke blos zu einem Gegenstand für den Privatluxus zu machen, wurde damals immer allgemeiner[106]). Wir müssen aus dem, was wir wissen, uns das übrige erschliessen; aber so unvollständig unsere Kenntniss auch ist, scheint sie doch hinlänglich, um die Annahme zu rechtfertigen, dass Sulla auch in dieser Rücksicht sich eine ganz willkührliche

Digitized by Google

Verfahrungsweise erlaubte. Merkwürdig ist es mit Rücksicht hierauf, dass er gar Säulen vom Tempel des Zeus Olympios von Athen nach Rom wegführen liess, um sie zu dem kapitolinischen Tempel zu gebrauchen[107]). Es ist inzwischen zweifelhaft, ob er diese Säulen von dem Tempel, der damals stand, abbrechen liess, oder ob sie schon früher heruntergenommen waren, da Antiochos Epiphanes sich vorgesetzt hatte, den von Pisistratos angefangenen kolossalen Tempel an der Stelle zu vollenden, wo schon Deukalion einen diesem Gotte geheiligten Tempel angelegt haben soll[108]). Dass nun die Säulen, welche Sulla wegführte, solche sollten gewesen sein, die bei der Gelegenheit von dem pisistratidischen Gebäude heruntergenommen, und „als unbrauchbar hingelegt“[109]) worden wären, davon kann ich mich nicht überzeugen, da von denen, welche zu verschiedenen Zeiten sich den Bau des Tempel vornahmen, nicht erzählt wird, dass sie das, was ihre Vorgänger angefangen hatten, niedergebrochen, sondern dass sie es fortgesetzt und erweitert haben. Noch später, als zu der hier erwähnten Zeit, legte man zwei Mal Hand an diese Arbeit, zu August's Zeit, da seine Freunde sie vollenden und seinem Genius heiligen wollten; aber da es auch dies Mal nicht vollendet wurde, so soll Hadrian endlich dieses Werk vollführt haben (Olymp. 227,3)[110]), worauf man selbst im Alterthum einen vorzüglichen Werth setzte[111]). Was diese Vollendung betrifft, so hat man mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass Lukianos, der in der letzten Hälfte des zweiten christlichen Jahrhunderts lebte, von diesem Tempel als noch nicht vollendet spricht[112]). Ehe wir zu dem, was noch ferner den Sulla betrifft, fortgehen, muss angeführt werden, dass Aristion, da er bei der Einnahme der Stadt sich in die Akropolis zurückzog, das Odeon abbrannte. Appianos[113]) führt als Ursache dieser Zerstörung an, dass Sulla nicht in den Besitz von einem so bedeutenden Vorrath Bauholz zum Angriff auf die Akropolis kommen sollte. Dieses Odeon, dessen Sparrenwerk aus den Trümmern der persischen Flotte nach der Schlacht bei Salamis verfertigt sein sollte, hatten Themistokles und Perikles aufführen lassen. Es war sehr gross, und muss von dem unterschieden werden, welches Herodes Attikos baute. Endlich

Digitized by Google

ward es aufs Neue von dem kappadokischen Könige Ariobarzanes Philopator aufgeführt [113 b]). — Unter den Oertern, welche hart von Sulla behandelt wurden, war ferner der böotische Flecken Alalkomenä. Er führte aus dieser Stadt ein uraltes Athenen-Bild von Elfenbein weg [114]). Es ist wahrscheinlich, dass dies mehr geschah, um der Stadt zu schaden, als um in den Besitz dieses Bildes zu kommen, das, als ein Werk von dem ältern Kunststyl, kaum etwas Anlockendes für Sulla haben konnte; es sei denn, dass man annehmen will, dass diese Athene, als Kriegsgöttin [115]) Werth für ihn hatte. Hatte er dagegen jene Absicht, was mir nach dem Berichte des Pausanias und dem übrigen Charakter des Sulla wahrscheinlicher vorkommt, zumal da die Böoter überhaupt Sulla verhasst waren: dann muss man gestehen, dass er seine Absicht erreichte, wenn er auch der Stadt Alalkomenä keinen andern Schaden zufügte, als dass er dieses Bild wegnahm. Denn jener vorher ehrwürdige Tempel verlor von der Zeit an, da er das Bild der Göttin einbüsste, sein Ansehen. Wir haben hierin einen sprechenden Beweis davon, wie enge der religiöse Glaube sich an jene uralten Bilder anschloss, die bei ihrem ehrwürdigen Alter mit so heiliger Ehrerbietung betrachtet wurden, dass ihr Verlust durch die Werke der spätern Kunst nicht ersetzt werden konnte, so hoch auch diese an eigentlichem Kunstwerth über jenen standen. Man würde sonst in Fällen, wie der hier erwähnte, nicht versäumt haben, neue Bilder an die Stelle der alten zu setzen, da oft die Wohlfahrt ganzer Städte fast ganz auf dem Besitz eines solchen Denkmals aus der ältesten Zeit beruhte. Sulla hatte viel Geld nöthig, so wol um diesen hartnäckigen Krieg zu führen, als auch um seine weiteren Pläne auszuführen; aber um sich diese zu verschaffen, da keine Hülfe von Hause her gesandt wurde, vergriff er sich an den heiligen Schätzen und Kostbarkeiten, welche in Delphi, Epidauros und Olympia den Göttern geweiht waren [116]). Was Delphi betrifft, so erzählt man, dass er den Phoker Kaphis an die Amphiktyonen sandte, welche bekanntlich ihren Versammlungsort bei Delphi hatten, mit dem schriftlichen Begehren, dass die Schätze des Tempels ihm ausgeliefert werden möchten, „da er sie entweder unangerührt aufbewahren, oder wenn er sie brauchte, dann vol-

Digitized by Google

len Ersatz dafür geben wollte.“ Zwar liess Kaphis sich durch die Bitten und Vorstellungen der Amphiktyonen bewegen, aber Sulla blieb unerschütterlich bei seinem Beschluss, und als man vorgab, die Töne der heiligen Cither in dem Innersten des Tempels gehört zu haben, antwortete er scherzend, ob Kaphis denn nicht wüsste, dass Musik ein Zeichen der Freude und nicht des Zornes sei, und dass er nur getrost die Schätze wegnehmen sollte, da der Gott sich darüber freute, und selbst seine Erlaubniss zu erkennen gäbe. In dieser Antwort haben wir einen deutlichen Beweis von der Veränderung in der Denkart, welche zu Sullas Zeit die frühere Ehrerbietung der Römer gegen das Heilige verdrängt hatte. Zwar suchte man so viel als möglich die Wegführung der Schätze des delphischen Tempels zu verheimlichen; doch ist es leicht begreiflich, dass dies keinesweges ganz gelingen konnte, besonders da unter diesen Schätzen sich Werke befanden, die nicht ohne grosse Mühe und ohne Zurüstungen weggeführt werden konnten. — Die edlen Metalle, welche den Tempeln der Götter geweiht waren, waren theils verarbeitet, theils nicht. Unter den verarbeiteten waren Werke von sehr verschiedenem Kunstwerth; denn sie entsprachen dem Zustande der Kunst in den verschiedenen Zeitaltern und Ländern, denen sie ihren Ursprung verdankten. Zwar hatte der Tempel schon früher, z. B. bei dem Ueberfall der Phoker, bedeutend gelitten[116 b]), inzwischen war noch eine reiche Beute zurück, und Plutarchos nennt ausdrücklich unter den älteren königlichen Geschenken eins, dessen Werth ausserordentlich gross war, ein Gefäss (πίθος) von Silber so gross und schwer, dass es zerschlagen werden musste, ehe es transportirt werden konnte. — Ausserdem war Sulla im Besitz eines kleinen Apollo-Bildes von Delphi aus Gold. In Schlachten trug er es an seiner Brust, er umarmte es mit Gebeten vor den Augen seiner Soldaten, wann die Schlacht begann, und wir finden beim Plutarchos ein Beispiel davon, wie er es in der äussersten Gefahr anrief[117]). Es ist inzwischen wahrscheinlich, dass Sulla sich mehr an die Reichthümer des Tempels, als an die Kunstwerke desselben hielt. Was ich im Folgenden von den vielen Denkmälern bemerken werde, wel-

Digitized by Google

che Nero von Delphi hat wegführen lassen, bestätigt diese Vermuthung. — Sulla begnügte sich jedoch nicht mit den Hülfsquellen, die er in Delphi vorfand, auch von Epidauros und Olympia liess er, wie Plutarchos sagt, die schönsten und kostbarsten Tempelgeschenke wegführen. — Wir haben oben gesehen, dass Sulla dem delphischen Tempel Ersatz für die Reichthümer versprach, die er ihm wegnahm. Dieser Ersatz wurde, wenn er anders so genannt zu werden verdient, zum Scheine gegeben, aber auf Kosten der Griechen, so dass Sulla diesen Vorwand benutzte, um die Thebaner, die durch wiederholten Abfall sich seinen Unwillen zugezogen hatten, seinen Zorn fühlen zu lassen. Er entriss den Thebanern die Hälfte ihres Landes, und wies dem pythischen und olympischen, und zugleich auch, wie es scheint, dem epidaurischen Tempel die Einnahmen davon zum Ersatz für jene Reichthümer an[118]). Man stellt sich inzwischen leicht vor, wie weit ein solcher Ersatz, zumal in einer so verwirrten Zeit, wirklich zu Wege gebracht werden konnte; ausserdem ward die Anordnung selbst aufgehoben, denn die Thebaner erhielten späterhin, doch ist es ungewiss wann, mit Erlaubniss der Römer das ihnen genommene Land wieder[119]). — Der hier erwähnte Asklepios-Tempel in Epidauros wurde in dem sogenannten Seeräuberkriege, den Pompejus ungefähr zwanzig Jahre nach der Einnahme Athens durch Sulla beendigte, von den Seeräubern zugleich mit einer zahlreichen Menge der vorher heiligsten und angesehensten Tempel zerstört, unter denen z. B. die Tempel in Klaros, Didyme, auf dem Isthmos, Tänaros, Kalauria, die Tempel des Apollo in Actium, Leukas, der Tempel der Here auf Samos, in Argos u. a. waren[120]).

Von Asien, wohin Sulla nach den glänzenden Siegen über das mithridatische Heer bei Chäronea und Orchomenos sich begeben hatte, und wo er die Einwohner seine Uebermacht schwer fühlen liess, kam er wieder auf der Rückreise von Ephesos nach Athen. Er liess sich in die Mysterien einweihen, und führte Appelikons berühmte Bibliothek, in der die Schriften des Aristoteles und Theophrastos aufbewahrt wurden, mit sich nach Rom[121]).

Digitized by Google

Das ist das Wichtigste von dem, was wir so wol von dem Schicksal der übrigen hier erwähnten Städte, als auch Athens und ihrer Kunstwerke zu der Zeit, von der wir hier sprechen, wissen. Es ist bekannt, dass der Kaiser Augustus zu seiner Zeit die Athener züchtigte, weil sie den Antonius begünstigten. Er riss die Mauern nieder, beschränkte die Gerechtsame der Athener, und nahm ihnen die Inseln Eretria und Aegina weg[122]). In den folgenden Zeiten erlebte Athen seine blühendste Periode unter der Regierung Hadrians, dessen Beschützung der Kunst und Wissenschaft sich auch auf Griechenland, namentlich auf Athen ausdehnte, wo er nicht blos das schonte, was da war, sondern es auch mit neuen Werken vermehrte[123]). Doch dies war nur ein vorübergehender Lichtschimmer in dem Dunkel, das sich immer mehr und mehr über das Reich des Geistes ausbreitete. Diesen Zeitraum, wie den unmittelbar vorhergehenden unter Trajan, und den folgenden unter den Antoninen, so wie auch das frühere augusteische Zeitalter abgerechnet, erlaubte sich die ganze Reihe römischer Kaiser so wol vor, als nach Hadrian und den Antoninen das willkührlichste, oft zerstörendste Betragen gegen die Werke der Kunst. Sie legten nur zu oft ihren Stumpfsinn, ihre Rohheit und Schlechtigkeit dadurch an den Tag, dass sie zugleich so wol eine unbegrenzte Begierde fremde Denkmäler in ihren Besitz zu bringen zeigten, als auch in Verbindung damit vollkommene Gleichgültigkeit gegen das Schicksal, ja gar vorsätzliche Zerstörungen derselben. Wir brauchen nur den Caligula zu nennen, der ohne Schonung die herrlichsten Denkmäler von Griechenland nach Rom bringen, und den Statuen die Köpfe abnehmen liess, um seinen eignen an die Stelle derselben zu setzen[123b]), so wie er auch die Bildsäulen berühmter Römer, welche Augustus aus Mangel an Platz vom Capitolium nach dem Campus Martius gebracht hatte, niederreissen und entzweischlagen liess. Auch die Werke der Wissenschaft und Dichtkunst waren ein Gegenstand des Hasses und der Verfolgung für diesen Kaiser[124]). Was wir von dem Schicksal mehrer Denkmäler, z. B. des olympischen Zeus von Phidias und anderer unter diesem und den übrigen Kaisern wissen, das kann passend in dem Theil der

Digitized by Google

Archäologie behandelt werden, in welchem die Kunstperioden mit ihren wichtigsten Werken und dem Schicksal derselben abgehandelt werden.

Nach Caligulas Zeit[125]) trat die traurigste Periode für die griechischen Denkmäler unter Nero ein. Es wäre ohne Zweifel viel wünschenswerther gewesen, dass Nero kein Interesse für die Kunst und die Werke derselben gehabt hätte. Seine Gleichgültigkeit würde Vieles geschont haben, was durch seinen gewissenlosen und geschmacklosen Eifer zerstört wurde. Keiner, der auch nur einigermassen mit dem Charakter und den übrigen Unternehmungen Neros bekannt ist, würde, wenn wir auch nicht bestimmte Nachrichten davon hätten, es anders erwarten können. Er besass gerade die falsche Halbbildung, die den Despoten weit gefährlicher macht, als die rohe Unwissenheit, die doch oft, indem sie das nicht beachtet, wofür sie keinen Sinn hat, das verschont, was jener falsche Eifer verdirbt oder vernichtet. Statt ihn an nützliche Studien, z. B. das Studium der Philosophie und der Werke der ältern Redner zu gewöhnen, hielt seine Mutter, ja gar sein Lehrer Seneca ihn mit Fleiss von Beidem ab, und liessen ihn von seinem frühen Alter an sich mit Verseschreiben, Gesang, Wettfahren, mit Plastik, Malerkunst u. s. w. beschäftigen[126]). Wie schlecht desungeachtet Neros Geschmack war, sieht man z. B. daraus, dass er eine von Lysippos verfertigte Bronce-Statue von Alexander dem Grossen vergolden liess. Zwar ward das Gold wieder abgenommen, da man doch fand, dass die Schönheit derselben gelitten hatte, aber der Schade, der durch diese Operation dem Denkmal zugefügt wurde, hinterliess Spuren, die man nicht vertilgen konnte[127]). Doch wer kann sich wundern, dass Neros Geschmack schlecht war, wenn man sieht, wie Seneca selbst in seinen Briefen[128]) über die freien Künste und Wissenschaften (studia liberalia, artes liberales) urtheilt. Er nennt sie die „Handlanger der Ueppigkeit," und hat sich zu diesem Urtheil wol vorzüglich durch den schlechten Zustand verleiten lassen, in welchem Künste und Wissenschaften sich zu seiner Zeit befanden. Aber so gerecht es auch gewesen wäre, diesen Zu-

Digitized by Google

stand zu tadeln, so hat er doch durch jene allgemeine Verdammung eine so wol beschränkte, als geschmacklose Ansicht verrathen. — Nero war in jedem Punkte ein Gaukler; selbst mit dem Ehrwürdigsten und Heiligsten trieb er Gaukeleien. Wir übergehen hier das Uebrige, was seine Regierung und sein Leben im Allgemeinen betrifft, und beschränken uns auf das, was zunächst den Zweck der gegenwärtigen Schrift betrifft. Vor Zeiten hatte Titus Flaminius in der Versammlung der isthmischen Spiele die Freiheit und Unabhängigkeit Griechenlands verkündigen lassen. Dieses ahmte Nero nach, doch auf eine noch bedeutungslosere Weise, als jene Verkündigung, und auf die ihm eigene Art; denn er betrat selbst den Rednerstuhl und proklamirte vor der Versammlung seine windige Wohlthat[129]). — Es ist bekannt, dass man in Griechenland öffentlich die Bildsäulen derjenigen aufstellte, welche in den heiligen Spielen gesiegt hatten. Die Anzahl dieser Denkmäler war gross, und nicht blos die Familien der Sieger, sondern ganze Völker und Städte setzten einen ausgezeichneten Werth auf ihren Antheil an diesen Denkmälern. Nero, der eine kindische und thörichte Eitelkeit darein setzte, nicht den Sieg davon zu tragen, sondern dass ihm derselbe in jeder Art der Wettspiele zuerkannt wurde, ertrug nicht den Anblick und die Gegenwart dieser Nationaldenkmäler. Er wollte der Einzige sein, an dessen Siege man sich in diesen Spielen erinnern, und dessen Denkmäler aufbewahrt werden sollten, und gebot daher, dass jene Denkmäler überall niedergerissen und zerstört werden sollten[130]). Ausserdem liess Nero eine grosse Menge Kunstwerke von Griechenland nach Rom bringen. Die nächste Veranlassung hierzu war seine prachtliebende Baulust, und der, wie es scheint, vorzüglich dadurch veranlasste Brand Roms[131]). Dieser Brand, der sechs Tage und sieben Nächte dauerte, und über den Nero auf die empörendste Weise frohlockte, zerstörte so wol in den Tempeln als in Privatwohnungen eine unberechenbare Menge Werke der Kunst, namentlich der griechischen Kunst, die einem grossen Theile nach theils durch ihre Schönheit, theils durch ihr Alter ausgezeichnet waren. Natürlicher Weise ging Vieles zu Grunde, was sich unmöglich ersetzen liess. Um nun Rom zu verschö-

Digitized by Google

nern, das nach einem regelmässigeren Plane als vorher angelegt wurde, und zugleich um seinen eigenen Pallast, der unter dem Namen „das goldene Haus“ (aurea domus) bekannt ist, aufzuführen und einzurichten, erlaubte er sich die ausschweifendsten Erpressungen an Geld, Kostbarkeiten und Kunstdenkmälern. Italien, die Provinzen, die Bundesgenossen, auch die sogenannten freien Städte, alle mussten Neros Rohheit und seine Sucht zu glänzen entgelten. Weder öffentliches noch Privat-Eigenthum, selbst nicht die Schätze und Zierathen der Tempel wurden verschont[132]). Selbst in Rom setzte er sich in den Besitz der Tempelschätze, anderswo gar der Bilder der Götter. Acratus, „ein Freigelassener, der zu jeder schändlichen Handlung bereit war,“ und Secundus Carinas, „ein roher Halbgelehrter,“ wurden nach Asien und Griechenland gesandt. Wie sie ihr Geschäft vollführten, lässt sich leicht denken; und die wenigen Berichte, die wir über dasjenige haben, was bei dieser Gelegenheit nach Rom gebracht wurde, lassen keinen Zweifel darüber zurück. Delphi erlitt einen ungeheuren Verlust. Indem Pausanias[133]) zugleich die merkwürdigsten unter den frühern Ausplünderungen des Tempels anführt, berichtet er, dass Nero von dort fünfhundert Bronce-Bilder theils von Göttern, theils von Menschen wegnahm. Winkelmann nimmt als wahrscheinlich an, dass der jetzt sogenannte belvederische Apollo und der sogenannte borghesische Fechter zu den bei dieser Gelegenheit aus Griechenland weggeführten Denkmälern gehört habe; denn sie sind bei Antium gefunden worden, welches Neros Geburtsort war, und auf dessen Verschönerung er grosse Aufmerksamkeit scheint gewandt zu haben. Ich nenne blos diese Vermuthung, ohne mich hier weiter in diese sehr missliche Untersuchung einzulassen[134]). Aber so ungewiss die Frage nach den einzelnen Denkmälern ist, wenn diese nicht ausdrücklich bei den alten Schriftstellern genannt werden, so gewiss ist es doch, dass die Menge der Kunstwerke, welche damals nach Rom gebracht wurden, ausserordentlich gross war. Man erinnre sich nur, dass Pausanias die Zahl der Bronce-Statuen, die blos von Delphi weggeführt wurden, auf fünfhundert angiebt, und wer kann zweifeln, dass man sich auch von den übrigen

Digitized by Google

Denkmälern, die man hier in reichlicher Menge vorfand, manche zueignete? Und doch war Delphi nur *ein* Ort unter den vielen, welche einen ähnlichen Verlust erlitten. Nur wenige von diesen werden genannt, namentlich Olympia, wo die Gelegenheit Beute zu machen zu gross war, als dass Jemand, der diese Absicht hatte, sie freiwillig unbenutzt lassen sollte. So finden wir auch beim Pausanias, dass Nero von dort theils welche von den Kunstwerken wegführte, die ein gewisser Smikythos von Rhegion, der späterhin in Tegea wohnhaft war, dem Tempel geschenkt hatte[135]), theils auch eine Statue des Odysseus, die von einer Gruppe genommen wurde, welche die neun Helden vorstellte, die nach Hectors Ausforderung das Loos warfen, wer von ihnen in den Kampf gegen ihn gehen sollte. Zu dieser Gruppe gehörte auch Nestor, der die Loose in den Helm warf. Die übrigen acht und Nestor standen noch zu Pausanias Zeit auf ihrem Platze[136]). — Das Bild des Zeus von Phidias, so wie auch das Bild der Here von Polyklet in Argos liess man unangerührt, nicht aus Ehrerbietung gegen die Bilder der obersten Götter, die von den grössten Künstlern verfertigt waren, sondern weil es so wol wegen ihrer kolossalen Grösse als auch wegen ihrer Zusammensetzung aus Gold und Elfenbein zu schwierig war, sie fortzuschaffen. — Nichts desto weniger soll der olympische Zeus späterhin nach Constantinopel geführt worden sein. Ich muss es hier auf sich beruhen lassen, wie weit diese allerdings missliche Nachricht Glauben verdient, und ob sie nicht vielmehr so wol an sich unwahrscheinlich sei, als auch mit anderen wahrscheinlicheren Zeugnissen in Widerspruch stehe[137]). — Auch Athens Akropolis musste Neros Raubsucht entgelten, und nur Rhodos scheint dies Mal ein besseres Schicksal gehabt zu haben, obgleich Acratus auf seiner Reise auch dorthin kam, aber, wie Dio Chrysostomos berichtet, nach dem Befehle des Kaisers ihrer zahlreichen Kunstwerke schonte[137 b]). — Es ist oben bemerkt worden, dass Acratus und Carinas so wol nach Asien, als nach Griechenland gesandt waren, um Kunstwerke und Tempelschätze zu sammeln. Unter den asiatischen Städten, welche sie besuchten, nennt man Pergamon, das sich gegen den Acratus zur Gegenwehr gesetzt haben soll, da er hier die

Digitized by Google

Bildsäulen und Gemälde wegnahm[138]). Dass Nero, ungeachtet einer solchen Verfahrungsweise, dann und wann die Götter mit einem Geschenke bedachte[139]), das war ganz in seiner Ordnung, und ist so weit entfernt in einigem Widerspruch mit seinem Charakter zu stehen, dass wir gar, wenn wir keine Nachricht davon hätten, eher etwas an der Vollständigkeit des Bildes von diesem Manne vermissen würden.

Nach Neros Tode kam keine so bedeutende Wegführung der Werke der Kunst von Griechenland nach Rom vor, obgleich ohne Zweifel die Wegführung derselben, so wol die öffentlich, als die privatim geschah, keinesweges ganz aufhörte; aber das, was wir von der griechischen Kunst unter Roms Kaisern nach dieser Zeit wissen, betrifft mehr die Geschichte der Kunst, als die der Kunstwerke.

Ausser diesen bisher erwähnten Wegführungen griechischer Kunstwerke im Grossen, und unter öffentlicher Autorität, befriedigten manche Römer durch verschiedene Mittel sehr oft ihre persönliche Neigung diese Denkmäler zu besitzen, um damit ihre Wohnungen, Villen und andere öffentliche Anlagen, die sie unterhielten, zu schmücken. Besonders hatten die Anführer im Kriege, selbst die untergeordneten, und die obrigkeitlichen Personen von jedem Grade Gelegenheit, diese Lust theils durch Gewalt, theils unter allerlei Vorwänden zu stillen. Plutarchos[140]) berichtet von der Provinz Asien, dass die Einwohner derselben ausser vielen andern Plagen genöthigt wurden, die Tempelgeschenke, Gemälde und Bilder der Götter, die dem Publikum angehörten, zu verkaufen, um die grenzenlosen Foderungen ihrer Unterdrücker zu befriedigen. Dasselbe gilt ohne Zweifel in vollem Maasse auch von Griechenland, und überhaupt von allen Ländern, die unter der Herrschaft der Römer standen. — Die Römer, die nicht die Gelegenheit oder den Willen hatten, sich auf die bisher angeführten Arten Kunstsammlungen zu verschaffen, aber gleichwol dergleichen zu besitzen wünschten, verschafften sie sich dadurch, dass sie entweder in Italien oder in Griechenland selbst griechische Kunstwerke kauften. Man wählte natürlicher Weise am liebsten das Letzte; denn die Concurrenz

Digitized by Google

war bei denjenigen grösser, die schon in Italien waren, und wenn daselbst ein Kunstwerk erst eine gewisse Berühmtheit erhalten hatte, pflegte es in einem sehr hohen Preise zu stehen; in Griechenland dagegen waren sie leichter und zu niedrigerem Preise zu bekommen. Cicero z. B. liess Atticus einen solchen Einkauf für sich in Griechenland machen, um seine tusculanische Ville zu verschönern, und wir sehen aus seinen Briefen [141]), dass sein Wunsch nicht unerfüllt blieb.

Wenn auch keine Unglücksfälle nach dem hier erwähnten Zeitraum die Werke der Kunst in Griechenland getroffen hätten, würde man schon nach der hier mitgetheilten, obgleich keinesweges vollständigen Uebersicht sich nicht wundern können, wenn Griechenland nach solchen Schicksalen von Werken der Kunst entblösst gewesen wäre. Aber wir haben schon in dem Vorhergehenden gesehen, dass es sich anders verhielt. Selbst nach dieser Zeit besass Griechenland so grosse Kunstschätze, dass es allein durch diese, wenn es auch nie mehre besessen hätte, alle andere Länder übertroffen haben würde: Plinius [142]) berichtet, dass die Zahl der Bildsäulen auf Rhodos zu seiner Zeit auf dreitausend angegeben wurde, so wie dass die Anzahl derselben in Athen, Olympia und Delphi nicht geringer war; und doch haben wir gesehen, dass diese Oerter schon vor der Zeit grossen Verlust erlitten hatten. Es ist hier wiederum passend, aufmerksam darauf zu machen, welche Menge von Denkmälern, die theils durch Alter, theils durch Schönheit ausgezeichnet waren, Pausanias noch unter der Regierung Marc Aurels in der letzten Hälfte des zweiten christlichen Jahrhunderts vorfand. Wir bemerkten schon in dem Vorhergehenden, dass diese Denkmäler im Laufe der Zeit auf mancherlei Weise theils vernichtet, theils vermindert wurden, dass uns aber gleichwol Vieles noch übrig geblieben ist. Auch in dem Folgenden werden wir dann und wann Gelegenheit haben auf diesen Gegenstand zurückzukommen, und wenn der Zweck der gegenwärtigen Schrift wäre, die ganze Archäologie zu umfassen, würde dies noch öfter der Fall sein.

Bisher war fast allein von Griechenland selbst die Rede, einzelne Punkte ausgenommen, welche des Zusammenhangs

Digitized by Google

wegen erwähnt werden mussten. Aber dasselbe Schicksal, wie das eigentliche Griechenland, hatten auch die übrigen Länder und Städte, in welchen Hellenen wohnten, und überhaupt jedes Land und jeder Ort, wo griechische Kunst blühete oder griechische Denkmäler gesammelt waren. Sobald die römischen Waffen sie bezwangen, theilten sie alle gemeinschaftliches Schicksal, so wie sie auch in der nachfolgenden Zeit den allgemeinen Unglücksfällen unterworfen waren, welche die Werke der Kunst und Wissenschaft trafen, und mit der Zeit immer zerstörender wurden, so wol weil die Menge jener Denkmäler sich verminderte, als auch weil die Sammlung derselben an einzelnen Oertern, besonders in Rom, Alexandria und Constantinopel jedes Unglück, welches diese traf, für die Denkmäler weit zerstörender machte, als vorher, da diese, während sie an vielen verschiedenen Oertern zerstreut waren, weniger Gefahr unterworfen waren.

Was hier von den Denkmälern der Griechen ausserhalb des eigentlichen Griechenlandes bemerkt worden ist, das gilt namentlich von Sikelien und Grossgriechenland. Die Fruchtbarkeit, glückliche Lage und Cultur dieser Länder mussten nothwendig die Aufmerksamkeit fremder Eroberer auf sich ziehen. Ausserdem machte ihre Lage zwischen Rom und Karthago sie zu dem Hauptschauplatze für die Kriege zwischen diesen, und zogen ihnen dadurch unersetzliches Unglück zu[143]). Die Einnahme von Syrakusä durch Marcellus ist in dem Vorhergehenden erwähnt worden. In Grossgriechenland und dem übrigen Theile von Italien, wo dieser Krieg geführt wurde, wurden die blühendsten Städte zerstört und ausgeplündert. Da Capua in dem zweiten punischen Kriege von Q. Fulvius Flaccus eingenommen war, ward dem Collegium Pontificum das Recht ertheilt, nach Willkühr über die Denkmäler dieser wie der übrigen campanischen Städte zu schalten[144]). Unter den blühenden Städten Grossgriechenlands sind wir in dieser Rücksicht am besten unterrichtet von Tarent, welche Stadt Fabius Maximus ungefähr drei Jahre, nachdem Syrakusä von Metellus eingenommen worden war, einnahm. Die dorische Colonie Tarentum blühete durch die Vortheile, die sie aus

Digitized by Google

ihrer Lage und glücklichen Kriegen mit mehren Nachbarvölkern zog, zu grossem Wohlstande, ja gar zu einer bedeutenden politischen Macht und politischem Ansehen empor; aber sie verfiel in Ueppigkeit, sank nach und nach von ihrer früheren Höhe, litt viel in den Kriegen zwischen Karthago und Rom, und endigte damit, dass sie unter die Herrschaft der Römer kam[145]). So gross war der Reichthum dieser Stadt an Kunstwerken, dass, obgleich die Karthager Vieles davon vorher zerstört hatten[146]), doch die Römer, da sie sie eingenommen hatten, ausser grossen Reichthümern eine solche Menge von Werken der Kunst vorfanden, dass sie beinahe mit den in Syrakusä vorgefundenen verglichen werden konnten[147]). Unter diesen Denkmälern waren, wie wir bei Strabo und Livius sehen, mehre Kolossen, und unter diesen ein Zeus, nach Strabos Zeugniss der grösste Koloss, mit Ausnahme des berühmten auf Rhodos. Auch Plinius[148]) erwähnt seiner, als eines Werks des Lysippos, und giebt seine Grösse auf vierzig Ellen (cubitus) an. Wir haben in dem Vorhergehenden Beispiele von solchen Werken gehabt, die ihrer kolossalen Grösse wegen der Wegführung entgingen. Dasselbe war der Fall mit diesem Koloss, den Strabo noch zu seiner Zeit auf dem Markte in Tarentum aufgestellt sah[149]). Schon oben berührten wir einen merkwürdigen Ausspruch des Fabius. Da sein Schreiber ihn fragte, was er über die Bilder der Götter beschlossen habe, antwortete er: „man sollte die Tarentiner ihre erzürnten Götter behalten lassen“[150]). Livius setzt diese Antwort zunächst damit in Verbindung, dass sich in Tarentum kolossale Götterbilder befanden, die die Götter kämpfend darstellten. Aber Fabius zielte ohne Zweifel zugleich auf die Einnahme der Stadt, als ein Zeichen der Missgunst der Götter, und würde vermuthlich diese Antwort gar nicht gegeben haben, wenn nicht zufällig ein Theil der Denkmäler, die sich in dieser Stadt befanden, von einer solchen Grösse gewesen wäre, dass sie sich nicht wegführen liessen. Doch will ich durch diese Bemerkung keineswegs läugnen, dass Fabius, was die Werke der Kunst betrifft, enthaltsamer als Marcellus und die späteren römischen Heerführer war. Obgleich also ein Theil, namentlich die hier erwähnten Werke, zum mindesten die grössten

Digitized by Google

von ihnen, in Tarentum blieben, muss jener Ausspruch des Fabius keinesweges in dem Sinne genommen werden, dass keine Götterbilder damals weggeführt worden wären; denn theils wissen wir, dass er sich einen Herakles von Lysippos zueignete, nach Strabo von kolossaler Grösse, und dem Capitolium weihete[151]), theils sagt Strabo ausdrücklich, dass die Akropolis, welche zwischen dem Markte und der Mündung des Hafens lag, damals nur unbedeutende Reste ihrer vorigen Pracht und Kostbarkeiten behalten hatte; denn das Meiste war theils von den Karthagern zerstört, theils von den Römern zur Beute gemacht worden[152]).

Von keinem der römischen Kunstplünderer und ihren Sammlungen sind wir so wohl unterrichtet, als vom Verres und einem Theil der Sammlung, die er mit einer Leidenschaft, die an Raserei grenzte, sich in den verschiedenen Ländern zugeeignet hatte, in welchen er sich aufgehalten hatte als römischer Prätor, also im Besitz des ganzen gebieterischen Ansehens, welches dieser Posten ihm gab, und gewissenlos genug in der Anwendung desselben kein Maass zu halten. Dies, scheint es, dürfen wir annehmen, selbst wenn wir einräumen, dass wir nur die Schattenseite dieses Mannes und seiner Unternehmungen kennen, da wir wol die Reden des Cicero gegen ihn, aber nicht seine Vertheidigung durch den Hortensius besitzen. Nicht ein einzelnes Land, sondern die Provinz Achaja, Kleinasien, die griechischen Inseln, selbst mit Inbegriff der Insel Melita (Malta), und vor allen Sikelien mussten seine Sammellust entgelten. Doch sind es vorzüglich die Werke, die von Sikelien weggeführt waren, von welchen wir eine genauere Kenntniss haben; denn es waren besonders die Sikelioten, über welche Verres drei Jahre Prätor gewesen war, die durch Cicero's Hülfe ihn unter öffentliche Anklage stellten. Da die Gesandten von Asien und Achaja die ihnen weggenommenen Denkmäler bei einer feierlichen Gelegenheit auf dem Forum, im Comitium und an andern Stellen in Rom zur Schau aufgestellt sahen, betrachteten sie sie mit Thränen, versprachen sich daraus nur wenig Gutes von der Behandlung, die sie von den Römern zu erwarten hätten, und wagten es nicht den Verres zur Verantwortung zu ziehen. Wir kennen

Digitized by Google

die sikelischen Denkmäler am besten, weil Cicero in seinen Reden sich besonders bei solchen Denkmälern aufhalten musste, die erweislich mit Gewalt und Unrecht weggenommen waren; denn überall, wo es sich einigermassen thun liess, benutzte Verres den Umstand zu seiner Vertheidigung, dass es ihm übertragen gewesen sei, in Achaja, Asien und Pamphilien Bildsäulen und Gemälde für öffentliche Rechnung zu kaufen[153]). Unter den Oertern, die jedoch ausser Sikelien sich über das Betragen des Verres beklagten, waren mehre durch Wohlstand ausgezeichnete, in denen Cultur und Kunst vorzüglich blüheten. Wir finden unter diesen Samos, Chios, Delos, Tenedos, Aspendos, Halikarnassos, Erythrä[154]). Als Rathgeber und Handlanger bei seinen Kunstplünderungen hatte Verres stets zwei Brüder von Cibyra bei sich, mit Namen Tlepolemos und Hiero, von denen der eine Figuren in Wachs bildete, der andere ein Maler war. Cicero sagt, dass sie wie Jagdhunde Alles, was sich an jedem Orte, wohin sie kamen, an Kunstsachen und Kostbarkeiten befand, aufzustöbern und ausfindig zu machen wussten. Sie verstanden es, alle Mittel in Bewegung zu setzen, damit ihnen nichts entgehen möchte; und was ihren Beifall fand, war unvermeidlich für den Eigenthümer verloren. Es gab für diesen nur eine Hoffnung, dass es ihnen nicht gefallen möchte, und im entgegengesetzten Falle nur ein Mittel, nämlich Bestechung, um möglicher Weise sein Eigenthum zu retten[155]).

Als Beweis von der unbegrenzten Raublust des Verres erzählt Cicero[156]) sein Betragen gegen einen von den Söhnen des syrischen Königs Antiochos, der ebenfalls Antiochos hiess, und der auf seiner Heimreise von Rom, wo er mit seinem Bruder in einem politischen Geschäfte gewesen war, den Weg über Sikelien nahm, wo Verres gerade damals Prätor war. Nachdem Verres diesen erst treuherzig gemacht hatte, fand er einen Vorwand, durch den er ihn bewog, ihm die schönsten von den goldenen Gefässen, welche er mit sich führte, auszuliefern, und ausserdem einen Candelaber, der reich mit Edelsteinen besetzt, und von der schönsten Arbeit war. Verres behielt dies Alles, und keine Gegenvorstellungen, nicht

Digitized by Google

einmal die, dass der Candelaber zu einem Geschenk an den Tempel des capitolinischen Jupiter bestimmt wäre, wenn dieser vollendet sein würde, vermochten ihn, diese Kostbarkeiten zurückzugeben. Endlich da er auch von seiner Seite so wol durch Bitten als durch Drohungen vergebens versucht hatte, den Antiochos zu bewegen, sich von seinem Eigenthumsrechte loszusagen, nahm er sein Amtsansehen zu Hülfe, und obgleich Antiochos die übrigen Kostbarkeiten willig aufopfern wollte, wenn er nur den Candelaber zurück erhielte, befahl ihm doch Verres, Sikelien noch denselben Tag zu verlassen, und gab als Grund zu diesem Verfahren an, dass er erfahren hätte, dass Seeräuber von dem Reiche des Antiochos einen Zug gegen Sikelien vorhätten. — So erzählt Cicero diese Sache, und beruft sich darauf, dass sie in Syrakusä allgemein bekannt wäre.

Messana war der Stapelplatz für Alles, was Verres aus ganz Sikelien sammelte. Von dort ward es nach Rom geführt, wo diese Werke zwar ein Mal öffentlich bei den Spielen aufgestellt wurden, welche Hortensius und Metellus gaben; übrigens aber wurden sie vom Verres zur Ausschmückung seines eigenen Hauses, seiner Villen und der Umgebungen derselben angewandt. Ausserdem gab er seinen Freunden Vieles in Verwahrung oder verschenkte es an Andere[157]). Diese Anwendung der Denkmäler und Kostbarkeiten, welche er mit sich nach Hause gebracht hatte, war von der grössten Wichtigkeit für Cicero; denn sie stand in den offenbarsten Widerspruch mit dem Vorgeben des Verres, dass er sie für den Staat gesammelt habe. Verres hatte auf die angeführte Weise eine sehr ausgezeichnete Sammlung von Werken der Kunst ohne Kosten, ohne Beschwerde, ohne Gefahr und ohne — Einsicht zusammengebracht. Cicero bezeichnet rhetorisch die Menge der von Syrakusä weggenommenen Götterbilder durch den Ausdruck: „die Syrakuser hätten durch die Ankunft des Verres mehr Götter, als durch den Sieg des Metellus Menschen verloren“[158]). Verres beschränkte sich nicht auf eine einzelne Kunstart, sondern Alles, was Kunstarbeit oder kostbar war, weckte seine Begierde, und wir haben gesehen, dass er es mit den Mitteln, die er zur Befriedigung derselben an-

Digitized by Google

wandte, so genau nicht nahm. Daher war seine Sammlung auch reich an ausgezeichneten Werken in den verschiedenen Kunstarten. Unter Ciceros Anleitung kann man sich eine Vorstellung von einem bedeutenden Theile dieser Sammlung machen, besonders von den aus Sikelien weggeführten Werken, aber zugleich auch zum Theil von denen, welche die übrigen Länder und Städte, die von Verres besucht worden waren, geschenkt hatten. Diese Kunstwerke bestanden aus Gemälden, Statuen, Büsten, Reliefs und andern Kunstarbeiten. Sie waren verfertigt aus Marmor, Bronce, Elfenbein, edlen Metallen, besonders korinthischem Erz, Edelsteinen u. s. w. Mehre Gelehrte, wie Fraguier, Völkel, Sickler und Facius [159]) haben sich damit beschäftigt, die besonders im vierten Buche von Ciceros verrinischen Reden und anderswo zerstreuten Nachrichten über diesen Gegenstand [159 b]) zu sammeln und zu ordnen. Wir verweisen auf die genannten Schriftsteller, besonders auf Facius. Unsere Universität setzte im Jahr 1822 diesen Gegenstand, in Verbindung mit einer Beurtheilung von Ciceros Kunstgeschmack, als Preisaufgabe in der Philologie aus, und erhielt eine mit Fleiss und Einsicht ausgearbeitete Antwort darauf. Wir finden die Namen der grössten Künstler auf der Liste über diese Werke und ihre Meister. So z. B. einen Apollo und einen Herakles von Myron, zwei Kanephoren von Polykletos, einen Eros von Praxiteles, eine Sappho von Silanion u. s. w. Unter diesen Werken waren mehre, z. B. der oben angeführte Apollo und eine Artemis, die schon früher nach Karthago waren weggeführt gewesen, die aber von Scipio wieder auf ihren frühern Platz gesetzt waren. Unter den Gegenständen, die Verres sich zueignete, werden auch attalische Teppiche genannt, welche dem öfters von Cicero [160]) erwähnten reichen Hejus in Messana zugehört hatten; ausserdem ein Reitgeschirr, das dem Hiero zugehört hatte u. s. w.

Ueber die übrigen Kunstbereicherungen Roms, theils von Asien, theils von Affika, haben wir noch dies und jenes zu bemerken; ehe wir dazu übergehen, von dem Augustus und seinem Zeitalter im Besondern zu reden. — Unter den frühern Triumphen, welche dazu beitrugen, das Interesse der Römer

Digitized by Google

an Werken der Kunst zu wecken, verdient der genannt zu werden, den L. Scipio hielt, nachdem er den syrischen König Antiochos den Grossen in der Schlacht bei Magnesia überwunden hatte (190 v. Chr.)[161]). Die Folge dieses Sieges in politischer Hinsicht war, dass die Römer Herren über Asien bis an den Taurus wurden, und mit genauerer Rücksicht auf unsern gegenwärtigen Gegenstand, dass L. Scipio von dem eroberten Lande viele Kostbarkeiten und Kunstwerke mit sich nach Rom brachte. Mehre Schriftsteller erwähnen diesen Triumph[162]), seinen Reichthum und seine Pracht, und den Geschmack, den die Römer dadurch an mehren Kunst- und Luxus-Artikeln, z. B. künstlich ausgravirten goldenen und silbernen Gefässen, erhielten, von welchen eine grosse Menge und von sehr bedeutendem Werthe bei dieser Gelegenheit nach Rom kam. Unter den vielen Gegenständen, welche diesen Triumph schmückten, der, wie der Zug selbst, ihnen eine genauere, aber schlüpfrige Bekanntschaft mit dem Luxus Asiens verschaffte, nennt Livius zweihundert vier und zwanzig goldene Kronen, zwölfhundert und zwanzig Elephantenzähne, und was uns hier besonders interessirt, hundert und vier und dreissig aus den bezwungenen Städten genommene Kunstbilder oder Statuen, wenn dies anders die richtige Erklärung des bei Livius[163]) vorkommenden Ausdrucks (oppidorum simulacra) ist; denn es lässt sich nicht läugnen, dass es Gründe giebt, die Worte beim Livius, worauf hier gezielt wird, von Kunstabbildungen der Städte selbst zu verstehen. Dieser letzten Erklärungsart dient es theils zur Empfehlung, dass Plinius, wo er von diesem Triumphe spricht[164]), die künstlichen goldenen und silbernen Gefässe lobt, ohne von Statuen zu sprechen, die bei einer solchen Anzahl doch kaum mit Stillschweigen übergangen worden wären, zumal da Rom damals noch nicht die grosse Menge von diesen Kunstwerken besass, in deren Besitz es später kam; theils weiss man, dass die Sitte wirklich Statt fand, Bilder der eroberten Städte im Triumph mit aufzuführen, namentlich in Gemälden diese Städte und die bei diesen vorgefallenen Begebenheiten vorzuweisen. Plinius erzählt, dass L. Scipio auf dem Capitolium ein Gemälde aufstellte, welches seinen asiatischen Sieg dar-

Digitized by Google

stellte[165]). In dem Folgenden werden wir, wenn wir von dem Pompejus sprechen, diese Sitte noch einmal berühren.

Unter den folgenden Kriegen der Römer in Asien gab besonders der dritte mithridatische Krieg gegen Mithridates und seinen Bundesgenossen Tigranes von Syrien, zuerst unter Lucullus, hernach unter Pompejus, Gelegenheit, Italien mit fremden Kunstdenkmälern zu bereichern. Lucullus ist nicht weniger berühmt durch seinen Luxus, und durch seine Lust, Werke so wol der Wissenschaft, wie der Kunst zu sammeln, als durch seine Thaten und seinen Antheil an der Staatsverwaltung. Es lässt sich nicht bestimmen, in welchem Verhältniss die Denkmäler, die er durch Eroberungsrecht sich zugeeignet hatte, zu denen standen, in deren Besitz er durch Ankauf gekommen war. Zwar ist es wahrscheinlich, und man sieht es auch aus den Beispielen, die späterhin angeführt werden sollen, dass er die Gelegenheit, welche der Krieg ihm gab, dazu benutzte, sich nicht blos Reichthum, sondern auch Kunstdenkmäler zu verschaffen; doch scheint er hierin nicht so weit gegangen zu sein, als manche von Roms übrigen Heerführern. Dies kann wol zum Theil seinen Grund darin gehabt haben, dass die Länder, in welchen dieser Krieg geführt wurde, mehr Gelegenheit gaben, Reichthum als Denkmäler zu sammeln, aber zum Theil scheint man es doch auch in dem persönlichen Charakter des Lucullus suchen zu müssen; denn obgleich er nicht die Gabe, vielleicht nicht einmal den Muth besass, sich beliebt zu machen, scheint er doch Menschlichkeit und Gerechtigkeit in dem feindlichen Lande ausgeübt zu haben[166]); wozu noch kommt, dass diese Ansicht so wol durch die Beschreibung seines Triumphes[167]), als vorzüglich durch das ausdrückliche Zeugniss[168]) empfohlen wird, dass er etwas Bedeutendes von seinem im Kriege gesammelten ungeheuren Vermögen darauf verwandte, Gebäude aufzuführen, Anlagen zu machen, Gemälde, Bildsäulen u. s. w. zu sammeln. Der Triumph, der nicht ohne grossen Widerstand ihm zuerkannt wurde, nachdem er von dem Pompejus abgelöst worden war, war weniger merkwürdig durch die Menge von Gegenständen, die in diesem Aufzuge zur Schau aufge-

Digitized by Google

führt wurden, als durch die feindlichen Waffen und Kriegsmaschienen, die man auf der flaminischen Rennbahn aufgestellt sah. Es ist wahrscheinlich, dass Lucullus um so mehr dabei zur Absicht hatte, einen sprechenden Beweis von seinen Kriegsthaten zu geben, da ja der Krieg durch ihn nicht beendigt wurde; wozu ausserdem kam, dass es kein weiteres Interesse für ihn haben konnte, seine Kunstwerke und Schätze öffentlich zu zeigen, da er vermuthlich zur Absicht hatte, den grössten Theil seiner Beute zum eigenen Gebrauch anzuwenden, obgleich das doch auch nicht scheint unbedeutend gewesen zu sein, was er davon dem Staate schenkte[169]). Uebrigens fehlte es auch diesem Triumphe nicht an kostbarer Pracht; denn man sah eine bedeutende Menge edler Metalle, die zu Waffen, Trinkgefässen u. s. w. verarbeitet waren, in diesem Aufzuge. Ausserdem kam darin ein sechs Fuss hohes goldenes Bild des Mithridates vor, obgleich sonst keine Statuen erwähnt werden, und ein mit kostbaren Steinen besetzter Schild. So prachtvoll also dieser Triumph an sich war, zeigt doch seine Vergleichung mit den Triumphzügen anderer römischer Feldherren, dass dieser es nicht war, wodurch er den Namen des Ueppigen erhielt, und weswegen er entweder von dem Stoiker Tubero oder vom Pompejus, denn darüber weichen die Nachrichten von einander ab, genannt wurde; ein Xerxes in der Toga[170]). Diese und ähnliche Beinamen erhielt er vielmehr — und mit Recht — durch sein Privatleben, durch die Ueppigkeit und den Luxus, die er schon während seines Aufenthalts in Asien liebte[171]), denen er sich aber nach seiner Rückkehr von dort noch mehr ergab[172]). Wir sprechen hier nicht von seiner unmässigen Verschwendung in Mahlzeiten, Kleidertracht und ähnlichen Gegenständen, sondern berühren lieber das Wichtigste von dem, was uns entweder unmittelbar angeht, oder in näherer Verbindung mit der Kunst steht. Doch war selbst diese Ueppigkeit in seiner täglichen Lebensweise nicht ohne alle Beziehung auf die Kunst; denn zur Vollständigkeit der Pracht, wodurch seine Mahlzeiten sich auszeichneten, gehörten z. B. kostbare Teppiche und künstliche Trinkgefässe, die reich mit Edelsteinen besetzt waren[173]). Aber erst wenn man über das nachdenkt, was sich bei den alten Schriftstel-

Digitized by Google

lern über Luculls Prachtgebäude in Rom, über seine Anlagen und Villen, namentlich bei Tusculum und Neapel[174]), über die von ihm angelegten Gärten findet, die selbst in späterer Zeit, da man schon lange grosse und prachtvolle Gärten angelegt hatte, unter die prächtigsten gerechnet wurden[175]); erst wenn man sich Alles dies zusammen denkt, und wie alle diese Einrichtungen mit Werken der Kunst geschmückt waren: erst dann kann man sich einigermassen eine Vorstellung von dem Reichthum und der Pracht des Mannes bilden, durch welche er seinen Landsleuten ein nur zu verführerisches Beispiel zur Nachahmung gab. — Lucullus liess theils neue Kunstwerke verfertigen, theils kaufte er ausser denjenigen, welche er sich im Kriege zugeeignet hatte, manche, vermuthlich so wol anderswo, als auch in Italien. Unter den einzelnen Denkmälern, die erwähnt werden, finden wir so wol solche, die Lucullus im Kriege erhalten hatte, als auch andere, die er für reichliche Bezahlung von den Künstlern kaufte. So finden wir, dass er bei der Einnahme des blühenden Sinope in den Besitz einer Bildsäule kam, welche den Autolykos, den Gründer der Stadt, vorstellte, und von dem olynthischen Künstler Sthenis verfertigt war[176]). Doch sagt man, dass er die übrigen Zierden dieser Stadt verschont habe, denn diese Bildsäule ausgenommen, in deren Besitz sich zu setzen er auch durch einen Traum veranlasst worden sein soll, soll er nichts Anderes als eine Himmelsklugel (Globus) von einem Künstler Billaros[177]) mitgenommen haben. — Von dem pontischen Apollonia führte Lucullus einen kolossalen Apollo von dem Künstler Kalamis[178]) mit sich, und weihete ihn dem Capitolium. Plinius, der jedoch nicht den Künstler nennt, berichtet, dass er dreissig Cubitus hoch war, und fünfhundert Talente gekostet hätte[179]). Einige kolossale Fragmente auf Campidoglio hat man für Ueberbleibsel von dieser Statue angesehen[180]). Ferner nennt man unter der Kriegsbeute des Lucullus eine dritte Statue, die in der Nähe der öffentlichen Rednerbühne (rostra) in Rom aufgestellt wurde. Sie stellte einen Herakles vor, wie er von den Schmerzen gepeinigt wurde, die ihm durch den mit einer giftigen Salbe bestrichnen Rock verursacht wurden von welchem Deianira durch ein falsches Vorgeben

Digitized by Google

des Kentauren Nessos sich hatte verleiten lassen zu glauben, dass er ein Mittel gegen die Liebe des Herakles zu der Iole sein würde. Diese Statue war ein Werk von vorzüglicher Schönheit, was auch die verschiedenen Inschriften, mit welchen sie versehen war, zu beweisen scheinen. Man weiss nicht, von welchem Künstler sie verfertigt war[181]). So viel ich weiss, ist dieser Moment der Herakles-Mythe in keinem uns aus dem Alterthum übrig gebliebenen Denkmal dargestellt worden. Unläugbar ist es auch ein passenderer Gegenstand für den Dichter, und wol auch für den Maler, als für den plastischen Künstler. — Wir haben ein paar Beispiele davon, mit wie hohen Preisen Lucullus die Werke der Kunst bezahlte. Der sikyonische Maler Pausias, ein Zeitgenosse des Apelles, und wie dieser ein Schüler des Pamphilos, war sehr ausgezeichnet in seiner Kunst, und malte unter andern berühmten Werken seine Jugendgeliebte, die Blumenhändlerin Glycera, die berühmt war durch ihre Geschicklichkeit schöne Kränze zu binden, welche Pausias durch seine Kunst glücklich nachahmte. Er malte sie in sitzender Stellung mit einem solchem Kranze, welches Gemälde unter den Namen der Kränzebinderin oder Kränzehändlerin (denn sie hatte sich durch den Verkauf von Kränzen ernährt) berühmt war. Nicht das Original selbst, sondern eine Copie von diesem Gemälde bezahlte Lucullus mit zwei Talenten[182]), welche nach dem schwereren attischen Münzfuss ungefähr zweitausend und neunhundert, nach dem leichtern, der vermuthlich hier von Plinius zu Grunde gelegt worden ist, etwas über zweitausend und siebenhundert Thaler ausmachen[183]). Völkel[184]) giebt diese Summe zu unbestimmt mit „über zweitausend Thaler“ an. In seinem schönen Gedicht: der neue Pausias und sein Blumenmädchen, hat Göthe jene Erzählung von Pausias und Glycera behandelt[185]). — Der Bildhauer Arkesilaos war Luculls Zeitgenosse und Vertrauter. Er stand in so grossem Ansehen, dass seine Modelle selbst von Künstlern theurer bezahlt wurden, als die fertigen Arbeiten Anderer. Bei diesem Künstler hatte Lucullus ein Bild der Felicitas bestellt für sechszigtausend Sestertien, was sich ungefähr auf dreitausend gute Thaler beläuft[186]). Der Tod des Künstlers so wol, als des Lucullus hemmte diese Ar-

Digitized by Google

beit, die also nicht vollendet wurde [187]). — Was hier mitgetheilt ist, das ist der wahre Inhalt der hierher gehörigen Stelle beim Plinius, der einzigen, so viel ich weiss, wo sich Nachricht über diesen Gegenstand findet; ich sehe daher nicht ein, aus welchem Grunde ausser Anderen Völkel [188]), der doch auch nur die genannte Stelle des Plinius anführt, annimmt, dass Lucullus die genannte Summe „für ein Modell" der Felicitas bezahlte; denn es wird zwar der hohe Preis erwähnt, in welchem die Modelle dieses Künstlers standen, aber keinesweges, dass Lucullus jene Summe für das blosse Modell einer Statue dieser Göttin versprochen hatte. — Es ist bekannt, dass Lucullus eine Bibliothek anlegte, zu welcher er bereitwillig den Freunden der Wissenschaft den Zugang verstattete [189]). Sein Bruder Marcus Lucullus hatte dieselbe Neigung, Kunstwerke von fremden Ländern nach Rom zu bringen [190]).

Pompejus löste den Lucullus in der Anführung gegen den Mithridates und dessen Bundesgenossen ab. Bei dieser, wie bei andern Gelegenheiten, war Pompejus glücklich genug an die Spitze solcher Unternehmungen gesetzt zu werden, die, ihrer Vollendung schon nahe, ihn die Frucht von dem erndten liessen, was Andre grossentheils vorbereitet hatten. Lucullus zog den Krieg in die Länge, mochte dies nun aus Eigennutz geschehen, oder auf andere Weise veranlasst werden; aber Pompejus, dem es vor Allem darauf ankam, durch glänzende Thaten seine Zeitgenossen zu verdunkeln, setzte für Ansehen und Macht alle andere Rücksichten bei Seite, und vollendete in sehr kurzer Zeit den Krieg gegen Mithridates, der in einer Reihe von Jahren Roms gefährlicher Gegner, und die Zuflucht seiner Feinde gewesen war. Da Pompejus sein Ein und Alles in Ehre und Macht setzte, folgte daraus eine diesem Zwecke entsprechende Anwendung der Reichthümer und Kostbarkeiten, in deren Besitz er durch den Krieg kam. Auch darin, namentlich in den Triumphen beider, zeigte sich der Unterschied, der zwischen seinem und Luculls Charakter Statt fand. Pompejus war ehrgeiziger, aber weniger üppig und geldgierig, als Lucullus. Obgleich er schon früher grosse

Digitized by Google

Thaten ausgeführt, und zwei Triumphe gehalten hatte, war doch seine Lebensweise bis zu dem mithridatischen Kriege sehr einfach; ja man sagt gar, dass er gegen die Sitte der damaligen Römer ein sehr unansehnliches Haus bewohnt habe. Zwar war sein Aufenthalt in Asien, und die ungeheuren Schätze, über die er hierdurch Herr wurde, auch in dieser Rücksicht nicht ohne Einfluss auf ihn; er richtete sich eine ansehnlichere Wohnung ein, als die er bisher bewohnt hatte; aber auch diese war in Vergleich mit seinen eigenen öffentlichen Gebäuden, namentlich mit seinem Theater, und mit den Prachtwohnungen, die damals in Rom häufig waren, viel geringer, als man nach einer solchen Vergleichung erwarten konnte; so dass der Mann, der nach dem Pompejus Eigenthümer derselben wurde, mit Verwunderung gefragt haben soll, wo doch wol Pompejus der Grosse in diesem Hause seine Mahlzeiten gehalten hätte[191]). Doch versteht es sich von selbst, dass das, was wir hier sagen, nur in der eben angegebenen Vergleichung gilt; denn verglichen mit den Wohnungen der frühern Heerführer war diese ohne Zweifel nicht wenig prachtvoll. Bei Plinius lesen wir, dass sich in dem Hause des Pompejus, das am Circus Maximus lag, eine Herakles-Statue von Myron befand[192]). Vielleicht ist es derselbe Herakles, dessen Cicero in der verrinischen Sammlung erwähnt, und den er nach Wahrscheinlichkeit Myron zuschreibt[193]). Dass er dem Verres zugehört hatte, ist kein Gegenbeweis, denn Völkel[194]) bemerkt mit Recht, dass es ohne Zweifel nicht selten war, dass Kunstwerke in Rom durch Verkauf oder eine andere Veranlassung in den Besitz neuer Eigenthümer kamen. Dieses Kunstwerk war ohne Zweifel sehr ausgezeichnet, denn Herakles, als Athlet-Ideal, gehörte gerade in den Kreis der Kunstdarstellungen, in welchem Myron eine bewundernswürdige Vollkommenheit erreichte[195]). — Bei Cicero finden wir die Gärten des Pompejus erwähnt[196]).

Doch wie bedeutend auch die Pracht gewesen sein mag, welche Pompejus in seinen persönlichen Umgebungen anwandte, war sie doch gewiss gering in Verhältniss zu seinem glänzenden Triumphe, und zu den Denkmälern und Gebäuden,

Digitized by Google

mit welchen er Rom verschönerte. Auch dieser Theil der gegenwärtigen Uebersicht wird dazu dienen, zu zeigen, wie die Reichthümer, Kostbarkeiten und Kunsterzeugnisse der damaligen Zeit in Rom zusammenströmten, und wie ganz der Kunstgeschmack der Römer — gerade weil ihm das innere Vermögen sich selbst zu bestimmen fehlte — von den von aussen her einwirkenden Verhältnissen abhängig war. So wie L. Mummius durch seinen Triumph und durch die Werke, welche durch diesen nach Rom kamen, zuerst den Geschmack für Arbeiten von korinthischem Erz und für Gemälde weckte; so wie L. Scipio und C. Manlius den Römern Geschmack an künstlich ausgravirten Arbeiten in edlem Metall und an andern Kunst- und Luxus-Artikeln Asiens gegeben hatten: so erhielten die Römer durch die Beute, welche Pompejus von demselben Welttheil mit sich brachte, vorzüglich Geschmack an kostbaren Perlen, Edelsteinen und den sogenannten murrhinschen Vasen. Plinius führt verschiedene Beispiele von Kunstarbeiten der hier genannten Arten an, und fügt einige ungeheure Preise hinzu, die dann und wann bezahlt wurden, namentlich für die murrhinschen Vasen, da diese und ähnliche Gegenstände in Rom immer mehr und mehr Mode wurden [197]). Dass Arbeiten von Perlen und Edelsteinen weniger Erzeugnisse eines wahren Kunsttriebes waren, als eines Strebens jener Zeit, die Eitelkeit und Prachtliebe zu befriedigen, das ist augenscheinlich; auch sehen wir, dass Plinius diese eben so wol für die Kunst, als für die Sitten schädliche Neigung bemerkt und mit Recht getadelt hat [198]). — Pompejus war der erste, der dem Jupiter Capitolinus Edelsteine und Trinkbecher heiligte; welche Geschenke zugleich mit der übrigen Beute dazu gedient hatten, seinen Triumph zu verschönern [199]). — Dieser Triumph zeichnete sich aus durch die Menge, die Kostbarkeit, und zum Theil die Neuheit der Gegenstände, die in demselben zur Schau aufgeführt wurden. Zum Unterschiede von seinen beiden vorhergehenden Triumphen, dem einen über europäische, dem andern über afrikanische Völkerschaften, heisst dieser der asiatische Triumph. Nachdem er so grosse Thaten ausgeführt hatte, war Pompejus noch nicht vierzig Jahre alt; aber ganz genau kann sein Alter doch nicht angegeben werden.

Digitized by Google

Obgleich der Triumph zwei Tage dauerte, von welchen der eine der Geburtstag des Siegers war, waren diese doch nicht hinreichend; denn so gross waren die Zubereitungen, dass das, was aus Mangel an Zeit ausgelassen werden musste, reichlich genug zu einem neuen Triumph gewesen sein würde. Es ist hier nicht der Ort, diesen Triumph in allen seinen einzelnen Theilen zu beschreiben, aber wenn man die Stellen nachsieht, in welchen er bei den alten Schriftstellern beschrieben wird, die in den Anmerkungen genannt sind, wird man finden, dass er doch, ohne die eigentliche Kriegsbeute an Waffen, Gefangenen, die in ihren nationalen Trachten gekleidet waren u. s. w. zu rechnen, jede Vorstellung übertroffen habe, die man im Voraus sich davon bilden könnte. Uebermässige Summen wurden theils an das Heer ausgetheilt, theils an die Schatzkammer abgeliefert, und doch muss Pompejus selbst sehr Vieles behalten haben, selbst wenn wir nur das berechnen, was erforderlich war, die öffentlichen Arbeiten auszuführen, die er vornahm[200]). Unter den Kostbarkeiten, die man in diesem Aufzuge sah, waren viele, die mehr oder minder Anspruch auf das Recht hatten, unter die Werke der Kunst gerechnet zu werden, worüber ich in dem Vorhergehenden einige Winke gegeben habe; auch Kleinodien, die den mächtigsten Königen zugehört hatten, z. B. der Thron und das Scepter des Mithridates, die Ruhebank (*κλίνη*) des Darius Hystaspis; ferner Kostbarkeiten, welche den Ptolemäern zugehört hatten; ja man sagt, dass Pompejus auf seinem prachtvollen Wagen mit der Chlamys des makedonischen Alexanders bekleidet gewesen sei. Man gab vor, dass er sie bei dem Mithridates gefunden habe, der sie von den Koern erhalten hätte, welchen sie von der Cleopatra war geschenkt worden[201]). Doch verräth die Art, wie Appianos diese Nachricht von Alexanders Chlamys mittheilt, nicht sonderliches Zutrauen zu der Glaubwürdigkeit derselben. Auch die Bilder barbarischer Götter und Nationaltrachten kamen in diesem Aufzuge vor. Wie reich und üppig dieses Schauspiel gewesen sei, davon bildet man sich am deutlichsten einen Begriff, wenn man beim Plutarchos und Appianos die im Triumphzuge getragene Liste der überwundenen Nationen, eroberten Städte u. s. w. durchsieht. Durch

Digitized by Google

Gemälde, die gleichfalls vorgetragen wurden, suchte man verschiedene Begebenheiten und Auftritte in den Schicksalen des Mithridates und seiner Familie sinnlich darzustellen. Gefangene Könige, ihre Familie und Heerführer rechnete man natürlicher Weise zu den höchsten Zierden der Triumphe. Wenn diese Personen entweder durch den Tod oder durch die Flucht dieser Beschimpfung entgingen, mussten ihre Bilder, wenn sie zu bekommen waren, ihren Platz einnehmen. Je kostbarer diese Bilder waren, desto grösseren Werth setzte man darauf[202]). Wir finden dies vollkommen bestätigt durch die Beschreibung von dem Triumphe des Pompejus. Ausser einer Menge fürstlicher Personen sah man von denen, die entwichen waren, das Bild des Mithridates, acht Ellen hoch, von gediegenem Golde. Ebenso auch das Bild des Tigranes. Plinius[203]) fügt noch hinzu eine Bildsäule des Pharnaces von Silber, und erwähnt zugleich eine Bildsäule des Mithridates, die nach dem Zusammenhange gleichfalls von Silber gewesen zu sein scheint, in welchem Falle also zwei Statuen von ihm da hätten sein müssen, eine von Gold und eine von Silber, etwas, das an sich keineswegs unwahrscheinlich ist. Ueber den Kunstwerth dieser Denkmäler können wir, aus Mangel an weiterer Nachricht über dieselben, kein Urtheil fällen, aber nichts ist gewisser, als dass solche Bilder von überwundenen Fürsten, und von so kostbarem Stoffe, wenn sie auch von geringem Kunstwerthe waren, doch den damaligen eroberungs- und beutelustigen Römern zum mindesten eben so viel galten, als jedes Marmor- oder Bronce-Bild von den Werken der griechischen Kunst aus ihrer schönsten Zeit. Ferner kamen in diesem Aufzuge drei goldene Bilder, das der Minerva, des Mars und des Apollo, vor. Plinius[204]) berichtet dies, leider ohne nähere Nachricht darüber zu haben, wo und von wem sie verfertigt waren, oder welche Schicksale sie späterhin erfahren haben. Schon vor dieser Zeit hatte Sullas reicher Stiefsohn Scaurus, der bekanntlich ungeheure Summen auf öffentliche Anlagen und Kunstsammlungen verwandte, und namentlich Sikyon seine zahlreichen Gemälde wegnahm[204a]), die erste Sammlung von Gemmen (Daktyliothek) in Rom veranstaltet. Doch schlug diese Liebhaberei nicht sogleich Wur-

Digitized by Google

zeln; einige Zeit verfloss, ehe Jemand das gegebene Beispiel nachahmte, und es ist wol ungewiss, ob oder wann es geschehen wäre, wenn nicht eine Eroberung zufälliger Weise das Interesse auch für diesen Gegenstand geweckt hätte. In der Beute des Mithridates fand Pompejus eine solche Gemmensammlung, welche nach dem Zeugniss des M. Varro und anderer gleichzeitiger Schriftsteller weit ausgezeichneter als jene frühere war, und vom Pompejus dem Capitolium geschenkt wurde. Späterhin wurden mehre Sammlungen der Art besonders von Cäsar[204b]) angelegt.

Auch durch Gebäude, die reichlich mit Werken der Kunst ausgestattet wurden, verschönerte Pompejus Rom[205]). Hierher gehört besonders das von ihm erbaute Theater. Bis zu der Zeit hatte man kein festes Schauspielhaus gehabt. Wenn man eines Theaters bedurfte, führte man es auf, um es bei der Gelegenheit, die gerade vorhanden war, zu gebrauchen, also ohne es auf die Dauer zu berechnen, und besonders in ältern Zeiten, ohne für die Bequemlichkeit der Zuschauer zu sorgen[206]). Selbst das von Scaurus mit grenzenloser Pracht aufgeführte Theater, das darauf berechnet war 80,000 Menschen fassen zu können, war kaum einen Monat im Gebrauch; denn es war nur aufgeführt, um bei den Spielen gebraucht zu werden, welche Scaurus als Aedil gab. Als die Spiele vorbei waren, wurden die Zierathen weggenommen, und theils in seiner Wohnung in der Stadt, theils in seiner Ville bei Tusculum angebracht, welche später von Feuer, das von Sklaven angelegt war, verzehrt wurde[207]). Das erste dauernde und bequem eingerichtete Theater in Rom wurde von Pompejus gebaut[208]); aber er zog sich dadurch den Tadel derjenigen zu, welche in solchen Einrichtungen und Anlagen gefährliche Beförderungsmittel der überhandnehmenden Vergnügungssucht, Ueppigkeit und der mannichfachen Folgen derselben sahen[209]). — Zum Vorbilde für dieses Theater hatte Pompejus das Theater in Mitylene auf Lesbos gewählt. Bei seinem Aufenthalte daselbst fand es so sehr seinen Beifall, dass er beschloss ein ähnliches, doch grösseres und prächtigeres in Rom aufzuführen[210]). Dies geschah; doch war es kleiner, als

Digitized by Google

das von Scaurus aufgeführte; denn dieses fasste, wie wir gesehen haben, 80,000, jenes 40,000 Zuschauer[211]). Dieses Theater war geschmückt mit Statuen, man weiss nicht genau mit welchen, doch sehen wir aus Plinius[212]), dass Portrait-Statuen darunter waren. Vermuthlich waren es diese Statuen im Theater, welche Atticus für den Pompejus ordnete[213]). Nero nahm eine Prachtverschönerung dieses Theaters vor, da es dem Tiridates von Armenien gezeigt werden sollte[214]). Im Anfang des sechsten Jahrhunderts befahl Theodorich es zu restituiren[214b]). Späterhin wurden im augustischen Zeitalter zwei neue Theater in Rom aufgeführt.

Unter den Gebäuden des Pompejus war auch eine Curia mit Bogengängen[215]), welche hier erwähnt werden muss, da sie mit Werken der Kunst geschmückt war. Hier fand man, nach der Sitte der Alten die Bogengänge auszuschmücken, Gemälde von den grössten griechischen Meistern. Von Polygnotos, einem Maler vom ersten Range in dem Zeitalter des Perikles, sah man hier ein Gemälde, das einen Krieger mit seinem Schilde vorstellte. Nach der wahrscheinlichsten Erklärung der Worte des Plinius[216]) war er dargestellt, wie er die Mauern oder Festungswerke einer feindlichen Stadt oder eines Lagers erkletterte, aber so, dass es augenscheinlich war, wie er nicht mit sich einig werden konnte, ob er höher steigen oder umkehren sollte. Ein solcher Gegenstand musste besonders günstig für den Polygnotos sein, der unter den verschiedenen Eigenschaften, wegen welcher er gelobt wird, sich vorzüglich durch das Charakteristische in seinen Bildern auszeichnete[217]). — Von Nikias war ebendaselbst ein ausgezeichnetes Bild vom Alexander, und eine Kalypso in sitzender Stellung[218]). — Vom Pausias aus Sikyon, einem Zeitgenossen des Apelles, von dem wir schon bei einer frühern Gelegenheit gesprochen haben, fand sich in diesem Bogengange ein Gemälde, welches eine Opferscene von Hornvieh vorstellte. An der Stelle, wo Plinius dies berichtet, spricht er zugleich von den Verdiensten dieses Malers im Allgemeinen und von seinen Erfindungen in der Kunst[219]). — Unter den mehren Werken, welche von dem Maler Antiphilos angeführt werden, der in dem Zeit-

Digitized by Google

raum zwischen Alexander und der Unterjochung Griechenlands durch die Römer lebte, nennt man auch einen Kadmos und eine Europa in den hier erwähnten Bogengängen[220]). Dass es ausserdem diesem Porticus an Zierathen andrer Art nicht mangelte, so wie auch, dass die hier genannten nur einen kleinen Theil der Gemälde ausmachten, die sich daselbst fanden, stellt man sich leicht vor. Beim Propertius[221]) finden wir, dass er mit attalischen Teppichen geschmückt war. Auch die Bildsäule des Pompejus fand sich in der Curia; aber da Cäsar in der Staatsversammlung an dieser Stelle und grade vor der Bildsäule[222]) war ermordet worden: so wurde die Curia geschlossen[223]), ohne dass ich entscheiden darf, ob für immer, und Augustus liess die Bildsäule des Pompejus von da wegnehmen, und nach dem vom Pompejus aufgeführten Theater bringen[224]). Vielleicht verdient es hinzugefügt zu werden, dass Pompejus nach dem Zeugnisse Ciceros[225]) keine Kunstwerke aus dem hierosolymitanischen Tempel wegnahm.

Auch von Afrika her ward Roms Kunstreichthum vermehrt, so wol bei der Einnahme Karthagos durch Scipio, als bei der Besitznahme Alexandrias durch Augustus nach seinem Siege über den Antonius. Wenn ich erst die Bemerkungen mitgetheilt habe, welche zur Aufklärung der ersten dieser Begebenheiten dienen, benutze ich die Veranlassung, welche die Denkmäler geben, in deren Besitz Augustus in Alexandria kam, um im Allgemeinen von dem Augustus und seinem Zeitalter zu handeln, in so weit der gegenwärtige Gegenstand es erfordert. Ich habe bisher die Schilderung dieses Zeitalters übergangen, so wol weil die augustischen Kunsterwerbungen nicht von einem einzelnen Lande oder einer einzelnen Stadt, welches sonst oft der Fall war, sondern von vielen verschiedenen Ländern kamen, als auch zugleich weil ich diese Uebersicht über die Sammlung der Denkmäler in Rom mit dem Zeitalter schliessen wollte, in welchem Kunst und Wissenschaft, mit Eifer und grossen Kosten gepflegt, eine so grosse Höhe erreichten, als wol bei dem römischen Volke, und unter den Umständen, die Statt fanden, möglich war.

Von dem P. Corn. Scipio Aemilianus, mit dem Beinamen

Digitized by Google

Africanus, dem Ueberwinder Karthagos (146 v. Chr.) habe ich schon in dem Vorhergehenden Etwas gesagt, wo der Gang der Betrachtungen auf eine Vergleichung zwischen ihm und dem Mummius führte. Seine Kenntnisse und sein Geschmack werden gerühmt. Polybios und Panätios waren seine Freunde und Rathgeber[226]). Unter seinen vielen ausgezeichneten Eigenschaften[227]) rühmt man auch das Gefühl der Menschlichkeit, das er selbst in den Augenblicken bewahrte, die so leicht sonst den Krieger zu wilder Leidenschaft hinreissen. Zwar vollführte er die Zerstörung Karthagos mit der Strenge, welche das ihm aufgetragene Geschäft erforderte; aber wie gerne erfahren wir jenen Ausbruch seiner Menschlichkeit, der in dem Berichte vorkommt, dass Scipio bei dem Anblick von der Zerstörung Karthagos Thränen vergoss, da der Gedanke durch seine Seele ging, dass die Stadt, die jetzt gänzlich vernichtet wurde, eine Reihe von Jahrhunderten hindurch durch Reichthum und Macht geblüht und jetzt selbst unter den ungünstigsten Umständen drei volle Jahre sich gegen die Römer vertheidigt hätte. Die Geschichte zeigte ihm mehre Beispiele von mächtigen Städten, welche dasselbe Schicksal gehabt hatten, und er konnte sich der Furcht und Ahnung nicht entschlagen, dass ein ähnliches Schicksal wahrscheinlicher Weise seinem Vaterlande einst bevorstände[228]). — Die Zerstörung Karthagos war unbedingt beschlossen. Eine gewisse Anzahl Tage ward daher dem Heere zur Plünderung bewilligt, doch mit Ausnahme des Goldes und Silbers und dessen, was sich in den Tempeln fand (ἀναθήματα). Viele Belohnungen wurden unter das Kriegsvolk vertheilt, doch nicht an die, welche einen kostbaren Apollo-Tempel ausgeplündert hatten. So gelang es dem Scipio so wol grosse Schätze, als auch dem grössten Theile nach die Kunstwerke, die sich in Karthago befanden, zu retten. Die Anzahl derselben war nicht unbedeutend, denn einen langen Zeitraum hindurch hatten die Karthager, von dem Glücke begünstigt, von allen Seiten her dergleichen in ihren Besitz gebracht; und wenn die Rede namentlich von den Werken der griechischen Kunst ist, dann ist es bekannt, dass sie so wol in ältern Zeiten, als in den Kriegen mit den Römern, von Sikelien, und vermuthlich auch von den

Digitized by Google

Städten Grossgriechenlands, Kunstwerke wegführten. Diese Denkmäler rettete Scipio nicht blos vor der Vernichtung, sondern gab gar von denen, welche ursprünglich Sikeliens Städten zugehört hatten, jedes insbesondre ihren rechtmässigen Eigenthümern zurück, nachdem er zuvor diese aufgefordert hatte, sich einzufinden, damit jeder sein Eigenthum wieder erkennen möchte[229]). Durch diese Handlung zeigte Scipio eben so grosse politische Klugheit, als billige Gerechtigkeit. Aber ungeachtet diese, ohne Zweifel nicht wenigen Denkmäler so der Beute entzogen wurden, blieben doch Kostbarkeiten und Kunstwerke genug übrig, um damit einen in hohem Grade glänzenden Triumph zu halten[230]). Es ist unmöglich, sich eine bestimmte Vorstellung von den einzelnen Bestandtheilen desselben zu bilden, namentlich lässt sich nicht bestimmen, einen wie bedeutenden Theil davon die Werke der Kunst ausmachten; doch ist es wahrscheinlich, dass dieser Triumph seinen Glanz mehr von der eigentlichen Kriegsbeute und von Kostbarkeiten, als von Kunstwerken erhielt, zumal wenn wir dabei zunächst an die griechische Kunst denken, obgleich diese Denkmäler ohne Zweifel nicht ganz darin fehlten. So weit mir bekannt ist, wird nur ein griechisches Denkmal ausdrücklich erwähnt, ein Apollo mit griechischer Inschrift, der dem Circus Maximus grade gegenüber aufgestellt war. Er war, wie man sagt, von Karthago, und gehörte ohne Zweifel zu der hier erwähnten Beute[231]).

Augustus zeigte einen reineren Geschmack, als viele von denen, welche vor ihm und nach ihm Werke der Kunst nach Rom brachten, indem er sie nicht zum Privatluxus oder zur Selbstbereicherung, sondern zur Vermehrung der Pracht und Schönheit Roms anwandte. Er liess zu diesem Zwecke viele Gebäude aufführen, und öffentliche Plätze einrichten, theils unter seinem eigenen, theils unter dem Namen mehrer seiner Verwandten, wozu noch kam, dass Verschiedene, durch sein Beispiel und Aufmunterung angespornt, ähnliche Anlagen vornahmen.

Die hier angedeutete Eintheilung der öffentlichen Arbeiten in dem augustischen Zeitalter finden wir bei dem Sueto-

Digitized by Google

nius [232]); und sie scheint passend als Leitfaden bei den gegenwärtigen Betrachtungen benutzt werden zu können. — Doch ehe wir dazu übergehen, von jeder dieser Eintheilungen für sich zu sprechen, mögen einige allgemeine Bemerkungen vorausgeschickt werden.

Die mehrsten Kunstwerke, welche Augustus nach Rom brachte, erhielt er theils in Aegypten bei der Einnahme von Alexandria, theils von Griechenland und von andern von Griechen bewohnten Oertern ausserhalb des eigentlichen Griechenlands. In Alexandria kam August in den Besitz grosser Reichthümer und Kostbarkeiten, die kurz zuvor in dieser Stadt bedeutend dadurch waren vermehrt worden, dass Kleopatra die mehrsten Kostbarkeiten aus den heiligsten Tempeln Aegyptens in der ägyptischen Königsburg gesammelt hatte, und so kamen die Römer in den Besitz derselben, ohne selbst sich an den heiligen Oertern zu vergreifen [233]). Dass unter diesen Kostbarkeiten auch Kunstwerke waren, kann man wol mit Gewissheit annehmen; auch werden mehre solche Werke angeführt, die damals aus Aegypten weggeführt worden seien. Ausser Obelisken [234]) nennt man einen Janus, von dem es ungewiss war, ob er von dem Skopas oder Praxiteles verfertigt sei [235]). Er ward in den Tempel gesetzt, der in Rom dem Janus geheiligt war, ward späterhin vergoldet, und so sah Plinius ihn zu seiner Zeit. Er nennt ihn Janus pater, obgleich er von einem griechischen Künstler war, und es ist wol wahrscheinlich, dass er darunter den Kronos der Griechen versteht [236]). Ausserdem nennt man einen Hyakinthos von dem Maler Nikias, von welchem Gemälde wir in dem Folgenden sprechen werden. Doch so wenig wir auch von diesen und den übrigen Denkmälern wissen, deren Augustus, nachdem er Antonius überwunden hatte, bei der Besitznahme von Alexandria sich bemächtige, scheinen sie doch, mit Ausnahme der Obelisken und vielleicht anderer, die nicht erwähnt werden, dem grössten Theile nach von griechischen Künstlern verfertigt zu sein. Diese Denkmäler waren vorzüglich dadurch nach Alexandria gekommen, dass Antonius die schönsten Tempelschätze aus den berühmtesten griechischen Tempeln wegnahm,

Digitized by Google

und sie der Kleopatra schenkte[237]). Doch waren es nicht diese, oder zum mindesten nicht allein diese Werke, durch welche Augustus Rom verschönerte; denn ohne grade Völkels Meinung[238]) zu unterschreiben, dass er alle jene Statuen den Griechen zurückgab, eine ausgenommen, wobei er vermuthlich an den oben erwähnten Janus (Kronos) denkt, ist es doch klar, dass Augustus einen Theil davon an die rechtmässigen Eigenthümer zurückgab. Besonders scheint dies von solchen Denkmälern zu gelten, welche zunächst mit zu der Verehrung der Götter gehörten[239]). Als Beispiele von solchen zurückgegebenen Denkmälern führt Strabo an, dass die Bildsäule des Ajas den Rhoeteern zurückgegeben wurde; und Plinius[240]), dass die Epheser so wieder in den Besitz eines Apollo kamen, der von Myron verfertigt und von Antonius weggeführt war. Plinius fügt hinzu, dass ein Traum den Augustus zu diesem Geschenk veranlasst habe, aber irre ich nicht, enthält gerade diese Erzählung einen wichtigen Bestätigungsgrund für meine Erklärung der angeführten Stelle bei Strabo; denn wenn Augustus alle in Alexandria vorgefundenen Denkmäler an ihre rechtmässigen Eigenthümer zurückgegeben hätte, so ist es nicht zu vermuthen, dass Plinius eine für den Charakter des Augustus so rühmliche Veranstaltung übergangen und blos den hier angeführten zufälligen Einfluss eines Traums erwähnt haben würde. Wir werden in dem Folgenden sehen, wie gross die Anzahl griechischer Kunstwerke war, welche in dem augustischen Zeitalter nach Rom gebracht wurden. Wie sie dahin kamen, das lässt sich in den meisten Fällen nicht genauer bestimmen; man begreift inzwischen leicht, wie reiche Gelegenheit Augustus hatte auf mancherlei Weise seine Sammellust zu befriedigen. Ausserdem weiss man durch Suetonius[241]), dass er zugleich bedeutende Summen anwandte, um Götterbilder zu kaufen. Die Anwendung dieser Denkmäler, welche theils aus den griechischen Ländern, theils aus Aegypten gesammelt wurden, war besonders auf die Verschönerung Roms angelegt. Sie wurden theils in Tempeln angebracht, die damals angelegt wurden, wovon wir im Folgenden mehre Beispiele sehen werden, theils in solchen Tempeln, die verfallen oder zerstört waren, aber damals aufs prächtigste wie-

Digitized by Google

der hergestellt wurden[242]), theils in Bogengängen und auf öffentlichen Plätzen, ja gar in den Strassen wurden Werke der Kunst aufgestellt[243]). Auch die Pracht, welche Augustus bei den öffentlichen Schauspielen und Spielen zeigte[244]), hatte Einfluss auf die Beförderung der Kunst und die Sammlung der Werke derselben.

Zuerst handeln wir von den von Augustus selbst und unter seinem eigenen Namen veranstalteten öffentlichen Gebäuden und Anlagen, in so weit sie für den Zweck der gegenwärtigen Schrift von Wichtigkeit sind. — Unter den wichtigsten von diesen Werken nennt Suetonius zuerst das Forum Augusti. Rom hatte mehre solche Plätze, unter welchen, ausser dem hier genannten, das so genannte Forum Romanum, zwischen dem palatinischen und capitolinischen Hügel, so wie Cäsars Forum die wichtigsten waren. Diese beiden lagen in der achten Region der Stadt. Von den Denkmälern, welche das Forum Augusti schmückten, wissen wir, dass Augustus in den Bogengängen an beiden Seiten Bildsäulen von den ausgezeichneten Heerführern des römischen Volkes alle Zeitalter hindurch aufstellen liess[245]). Aber auch mit fremden Denkmälern verschönerte er diesen Platz. So sehen wir aus dem Pausanias[246]), dass Augustus am Eingange zu seinem Forum eine Athene mit Beinamen Alea aufstellen liess, die er von der Stadt Tegea in Arkadien weggenommen hatte. Veranlassung dazu, sich dieses Bild zugleich mit den Zähnen des kalydonischen Ebers zuzueignen, die in diesem Tempel aufbewahrt wurden, und von welchen Pausanias zu seiner Zeit den einen in den kaiserlichen Gärten in Rom sah[247]), nahm Augustus daher, dass die Tegeaten zugleich mit den übrigen Arkadern, die Mantineer ausgenommen, dem Antonius beigestanden hatten. Pausanias sucht den Augustus damit zu entschuldigen, dass er keinesweges der erste war, der so handelte, sondern dass es eine uralte so wol von Hellenen als Barbaren angenommene Sitte wäre, den überwundenen Feinden die Bilder der Götter und die Kostbarkeiten wegzunehmen. Das hier erwähnte Athenen-Bild war ganz von Elfenbein, und gehörte zu dem ältern griechischen Kunststyl. Dies bezeugt Pausanias

Digitized by Google

ausdrücklich[248]), ausserdem leuchtet es daraus hervor, dass es von Endöos verfertigt war, der, wie man auch übrigens über die Sage[249]) urtheilen mag, dass er ein Schüler des Dädalos gewesen, und ihm auf der Flucht nach Kreta gefolgt sei, doch in jedem Falle wenigstens bis zu der Zeit der Pisistratiden hinaufsteigt, und also in dem ältesten Styl arbeitete, welcher sehr lange eine durch Religion und Herkommen verjährte Einförmigkeit bewahrte. Weswegen Augustus sich grade dieses uralte Bild zueignete, das lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Vermuthlich setzten die Tegeaten einen vorzüglichen Werth darauf, und da Augustus sie bei dieser Gelegenheit strenge züchtigen wollte, ist es wahrscheinlich, dass er grade das nahm, was sie am ungernsten entbehren wollten. Ob er sich zugleich durch eigene Neigung für alte Kunstwerke zu dieser Wahl bestimmen liess, wie Thiersch annimmt[250]), weil er seine Tempelgebäude mit Arbeiten von Bupalos und Anthermos schmückte[251]), das will ich nicht entscheiden. So viel ist gewiss, dass das eine hier angeführte Werk von Endöos, und die unbestimmte, wenn auch bedeutende Anzahl von Arbeiten von dem Bupalos und Anthermos, in Vergleich mit den sehr vielen Werken aus der blühenden Zeit der griechischen Kunst, die Augustus in Rom sammelte, keinesweges hinreichend sind, um ihm eine solche Vorliebe für die ältere Kunst beizulegen, so lange nicht mehre Beweise zur Unterstützung dieser Meinung hinzutreten.

Aus einer Stelle beim Plinius[252]), wo er unter mehren plötzlichen Todesfällen von einem römischen Ritter erzählt, welcher starb, indem er einem Andern etwas auf dem Forum des Augustus zuflüsterte, sehen wir, dass daselbst ein Apollo von Elfenbein stand. Von diesem Denkmale weiss ich nichts weiter; denn Plinius giebt keine Aufklärung darüber, auch erinnre ich mich nicht es anderswo erwähnt gefunden zu haben. — Die Werke der Malerkunst waren, wie ich in dem Vorhergehenden gezeigt habe, schon lange vor der Zeit, von der wir hier sprechen, in Rom gesucht und beliebt gewesen. Augustus sammelte auch diese Werke, und wir werden mehre Gelegenheiten erhalten, dies durch Beispiele zu erläutern. Auch

Digitized by Google

sein Forum schmückte er mit zwei Gemälden des Apelles[253]), welche beide zu den ohne Zweifel zahlreichen Arbeiten dieses Malers gehörten, auf welchen Alexander der Grosse vorkam. Es ist eine bekannte Sage, dass Alexander keinem Andern erlaubte ihn zu malen. Das eine von jenen Bildern stellte ihn zugleich mit dem Bilde des Krieges, dem die Hände auf den Rücken gebunden waren, auf einem Triumphwagen dar. Das andere stellte den Kastor, den Pollux, die Siegesgöttin (Nike) und Alexander den Grossen vor.

In Verbindung mit diesem Forum stand der Tempel, den Augustus in dem Kriege gegen Brutus und Cassius zu bauen gelobt hatte, und den er, da diese überwunden waren, dem rächenden Kriegsgotte (Mars Ultor) weihete; denn der Krieg trug den Namen davon, dass er geführt wurde, um Rache an den Mördern Cäsars zu nehmen. Dieser Tempel war zu verschiedenem öffentlichen Gebrauche bestimmt, z. B. dass der Senat darin über Krieg, Triumphe u. s. w. Rath halten sollte[254]). Auch dort finden wir Statuen, ohne Zweifel von griechischer Arbeit, aber wir wissen eben so wenig, was sie vorstellten, als von wem sie verfertigt waren. Beim Plinius[255]) wird nur berichtet, dass zwei von diesen Statuen, welche der Sage nach Alexander des Grossen Zelt getragen hatten, vor diesem Tempel aufgestellt waren. Die zwei andern standen vor der sogenannten Regia, von der es bekanntlich ungewiss ist, woher sie den Namen erhalten hatte.

Die dritte unter diesen beim Suetonius[256]) genannten Arbeiten war der Tempel des palatinischen Apollo, auf dem palatinischen Hügel, wo Augustus und seine Nachfolger ihre Wohnung hatten, in der zehnten Region der Stadt (Palatium). Dieser Apollo-Tempel wurde, wie es heisst, aufgeführt, weil die Zeichendeuter erklärten, dass der Gott einen solchen in dem Theile der Kaiserwohnung (domus Palatina) wünschte, der durch Blitz abgebrannt war[257]). Alle Stände wetteiferten darin, Augustus durch freiwillige Beiträge zur Aufführung dieses Gebäudes zu unterstützen, welches zur Erinnerung an die Schlacht bei Actium eingeweiht wurde[258]). In der Mitte des Porticus, der dieses Gebäude umgab, und der von libyschen

Digitized by Google

Säulen aufgeführt war, war der Tempel von Marmor gebaut[259]), welcher nach Servius von der lunensischen (karischen) Art war. Daselbst legte Augustus eine Sammlung von griechischen und lateinischen Schriften an[260]). In diesem Tempel und den dazu gehörigen Umgebungen befand sich eine bedeutende Menge Kunstwerke, grösstentheils von griechischen Künstlern. Vor allen müssen wir zuerst die Bildsäule nennen, die den Namen desselben Gottes trug, und die von Plinius[261]) gradezu Apollo Palatinus genannt wird. Dass diese die Hauptzierde des Tempels war, ist um so wahrscheinlicher, da sie von dem grossen Künstler Skopas, einem Zeitgenossen des Praxiteles war, dem es, wie diesem, gelang, in einer zahlreichen Menge genialer Erfindungen die mildere Schönheit der Form mit der kräftigen Hoheit zu verbinden, welche schon vor seiner Zeit ausgezeichnete Künstler in ihren Werken ausgedrückt hatten. Skopas war Architekt, zeichnete sich ausserdem durch plastische Arbeiten in Bronce und Marmor so wol in einzelnen Figuren, als in Gruppen aus, und dehnte die Wahl für seine Arbeiten auf verschiedene Mythenkreise aus[262]). Leider haben wir keine bestimmte Nachrichten von dem erwähnten Apollo, doch kommt es mir wahrscheinlich vor, dass Propertius in einer Elegie an die Cynthia seiner erwähnt[263]), indem er mit Bewunderung eine Marmorstatue des Apollo nennt, welche den Gott singend zu seiner Lyra vorstellte. Diese Statue scheint in dem Porticus gestanden zu haben, wo auch der Altar, von welchem wir in dem Folgenden sprechen werden, seinen Platz hatte. Ausserdem singt Propertius am Schluss der hier erwähnten Elegie[264]) von einem Apollo-Bilde, das, wenn ich anders richtig darüber urtheile, von dem zuerst erwähnten verschieden ist, und vermuthlich in dem Innern des Tempels stand. Diese letzte Statue, die ihren Platz zwischen der Leto und Artemis hatte[265]), stellte den Apollo ebenfalls dar, spielend auf seinem Instrumente, und bekleidet mit einem weiten und langen Kleide, wie wir ihn noch in einigen Denkmälern sehen, die den Namen Apollo Citharödus tragen. Aber die Frage: welches von diesen Bildern war der von Skopas verfertigte Apollo Palatinus? lässt sich aus Mangel an Nachrichten nicht mit Bestimmtheit beantworten. Völkel[266]) scheint nicht darauf geachtet zu ha-

Digitized by Google

ben, dass Propertius in dieser Elegie von zwei Statuen des Apollo spricht, von denen die eine im Porticus, die andere in dem Tempel selbst sich befand.

In demselben Porticus befanden sich vier um einen Altar herum aufgestellte Ochsen von Myron, voll Wahrheit und Leben[267]), von welcher Gruppe wir doch weder wissen, woher, noch wie Augustus sich dieselbe erworben habe. Wie vorzüglich diese Gruppe gewesen sei, kann man daraus schliessen, dass, so berühmt auch Myron durch seine zahlreichen, neuen und dreisten Darstellungen des Herakles, der Athleten und anderer Gegenstände war, er doch nicht geringeren Ruhm durch seine Darstellungen von Thieren und Thiergruppen sich erwarb. Besonders war eine von ihm verfertigte Kuh berühmt, zu deren Lobe wir noch in der griechischen Anthologie sechs und dreissig kleine Gedichte besitzen[268]). — Zu Ciceros Zeit befand sich dieses Werk, das vermuthlich, wie Myrons mehrste Arbeiten, von delischem Erze war, noch in Athen[269]), aber in dem sechsten christlichen Jahrhundert sah Procopios es in Rom[270]). Göthe, dem Meyer beistimmt[271]), nimmt an, dass dieses Denkmal auf Münzen von Dyrrhachium nachgeahmt sei, auf welchen eine Kuh mit einem säugenden Kalbe vorgestellt wird[272]). Ob diese Vermuthung Göthes gegründet ist, kann jetzt unmöglich entschieden werden; aber unläugbar ist es auffallend, dass unter den oben erwähnten Epigrammen sich nur eins findet[273]), in welchem das säugende Kalb erwähnt wird. Man wird dadurch leicht auf die Vermuthung gebracht, dass der Verfasser dieses Epigramms eine andere von den zahlreichen Arbeiten Myrons vor Augen gehabt habe. Dass dasselbe mit den Münzen von Dyrrhachium der Fall sein könne, ist eine Bemerkung, die, ohne sich geltend machen zu wollen, nahe genug liegt. Ausserdem darf es keinesweges übersehen werden, dass auch von andern Künstlern Gruppen von Hornvieh verfertigt wurden; wir wollen als Beispiel die nennen, die aus zwölf Stücken Hornvieh bestand, und in Bronce von Phradmon ausgearbeitet war[274]).

Von dem Kephissodoros, oder wie er vielleicht richtiger genannt wird, Kephissodotos, dem Sohn und Kunsterben des

Digitized by Google

Praxiteles, befand sich in diesem Tempel eine Leto[275]), vermuthlich dieselbe, die nach dem Propertius[276]) an der Seite des Apollo in dem Tempel selbst stand.

Hierher gehört auch eine Artemis von dem Künstler Timotheos[277]), die vermuthlich die dritte von den beim Propertius erwähnten Statuen ist. Timotheos war ein Zeitgenosse des Skopas, und wahrscheinlicher Weise derselbe, dem Pausanias[278]) einen Asklepios in Trözene zuschreibt, welcher jedoch von den Trözenern selbst für einen Hippolytos ausgegeben wurde. Plinius[279]) berichtet, dass Aulanius Euander dieser Bildsäule der Artemis wieder den Kopf ansetzte. Er war also entweder nur losgegangen oder zugleich beschädigt. Winkelmann und seine Herausgeber[280]) gehen weiter, indem sie annehmen, dass Euander einen neuen Kopf verfertigte, weil der ursprüngliche beschädigt worden oder abhanden gekommen war. Euander war ein Athener, der dem M. Antonius nach Alexandria gefolgt war, und der von dort vom Augustus als Gefangener nach Rom geführt wurde, wo er sich vorzüglich durch Arbeiten in gebranntem Thon auszeichnete[281]).

Unter den erwähnten Säulen in dem Porticus dieses Tempels waren Bildsäulen von den Töchtern des Danaos aufgestellt. Ihrer waren nach dem Mythos funfzig; und obgleich die Anzahl der Bilder nicht genannt wird, so ist es doch aus der Art, wie sie an mehren Stellen erwähnt werden[282]), wahrscheinlich, dass die Zahl nicht kleiner, als die gewöhnlich angenommene war. So viel mir bekannt ist, weiss man nicht, von welchen Künstlern diese Statuen verfertigt waren, auch habe ich sonst keine Nachricht von ihnen gefunden. Es ist inzwischen wahrscheinlich, dass sie das Werk mehrer Künstler waren, zumal wenn man erfährt, dass den Töchtern des Danaos grade gegenüber eben so viele Ritterstatuen (statuae equestres) der Söhne des Aegyptos unter offenem Himmel standen. Wenn Persius in der in den Anmerkungen angeführten Stelle[283]) wirklich auf diese Statuen zielt, können wir daraus schliessen, dass wenigstens diese letzten, vermuthlich auch jene, von Erz waren. Wahrscheinlich hat diese bedeutende Anzahl von zusammengehörigen Bildern, ehe Augustus in den Besitz

Digitized by Google

davon kam, an eine Stelle zu Hause gehört, wo nationale Erinnerungen sich an die Sage knüpften, von welcher der Stoff zu jenen Arbeiten entlehnt ist. Vielleicht kann dieser Wink bei weiterer Nachforschung zu einer nähern Aufklärung leiten.

In mehren griechischen Ländern und Städten traten zu verschiedenen Zeiten Kunstgeschlechter auf, in welchen eine oder mehre Kunstarten bisweilen mehre Menschenalter hindurch mit ausgezeichnetem Glücke ausgeübt wurden. Zwar sind dergleichen Sagen ohne Zweifel bisweilen auf Kosten der Wahrheit ausgeschmückt worden, besonders je weiter sie in die Geschichte der Kunst zurückgehen, doch ist es eben so gewiss, dass jener Fall dann und wann wirklich eintrat. Zu dieser Bemerkung wurden wir veranlasst durch die Erwähnung der Vorliebe, welche Augustus für die Werke zweier Künstler getragen haben soll, die zu einer solchen Kunstschule auf Chios gehörten. Gemeinlich nennt man diese Künstler nach dem gewöhnlichen Text beim Plinius[284]) Bupalos und Anthermos[285]), welcher letzte Name auch als der Name ihres Vaters vorkommt. Aber um nicht davon zu sprechen, wie unwahrscheinlich es sei, dass der Sohn den Namen des Vaters erhalten habe, was bei den Griechen nicht Sitte war, ist es ausserdem aus Zeugnissen, welche sich zwar bei spätern Schriftstellern finden, die sich aber ohne Zweifel auf ältere Quellen stützen, sehr wahrscheinlich, dass jene Künstler Söhne des Anthermos waren, und Bupalos und Athenis hiessen, was ich in der Anmerkung[286]) genauer zu beweisen suchen werde.

Diese Künstler, die nach Plinius ungefähr in der sechszigsten Olympiade blüheten, deren Lebensalter aber doch ziemlich unbestimmt ist[287]), brauchten parischen Marmor zu ihren Arbeiten, und man hatte viele Werke von ihnen[288]). So wird es begreiflich, dass Augustus die mehrsten seiner Gebäude mit Arbeiten von diesen Künstlern schmücken konnte. Namentlich wissen wir dies von dem palatinischen Tempel, wo, wie Plinius berichtet, solche Arbeiten sich fanden so wol in dem Tempel selbst, als auf dem Fronton desselben[289]). Ohne Zweifel ist dies die richtige Erklärung der Worte des Pli-

Digitized by Google

nius[290]), die Völkel missverstanden hat, indem er den Sinn hineinlegt, dass diese Werke theils auf dem Fronton des hier erwähnten Tempel, theils an den mehrsten übrigen Gebäuden des Augustus angebracht waren, als wenn sich keins von ihnen weder in diesem Tempel selbst, noch in den übrigen fand[291]). Leider finden wir weder an der hier benutzten, noch an irgend einer andern Stelle beim Plinius eine Aufklärung darüber, welche diese Werke waren, sondern nur, dass ihrer viele waren, und dass sie mit Vorliebe von Augustus von verschiedenen Oertern her gesammelt wurden. Propertius erwähnt zwar eines Sonnenwagens, der auf dem auswendigen obern Theil des palatinischen Tempels angebracht war[292]); aber da nach aller Wahrscheinlichkeit mehr als ein Kunstwerk daselbst angebracht war, ist diese Angabe beim Propertius zu unbestimmt, um daraus den Schluss zu ziehen, dass er damit auf ein Werk des Bupalos und Athenis gezielt habe. Wenn die Lesart in dem Worte, welches in dem gewöhnlichen Texte bei Propertius zu erkennen giebt, dass dieser Wagen von Gold war, als sicher angenommen werden könnte, würde dies schon ein starker Beweis gegen diese Vermuthung sein; denn Plinius sagt ausdrücklich, dass diese Künstler, wie die übrigen, welche er an derselben Stelle nennt, nur in weissem Marmor von der Insel Paros arbeiteten. Es ist bekannt, dass der Sonnengott auf seinem Wagen ein häufig vorkommender Gegenstand für die antike Kunst war[293]). — Es sei uns hier erlaubt, seines Inhalts wegen ein Werk von Lysias zu nennen, obgleich es sich in einem andern Theile des Palatiums befand. Es stellte einen vierspännigen Wagen vor, auf welchem Apollo und Artemis aus einem Stücke Marmor gebildet standen, und war von Augustus zu Ehren seines Vaters Octavius eingeweiht oben auf dem Gewölbe eines mit Säulen umgebenen Gebäudes[294]).

Zu den Kunstzierden des palatinischen Tempels gehörten auch die Flügelthüren desselben von libyschem Elfenbein. Die eine Seite stellte die Galler dar, wie sie bei ihrem Ueberfall von dem Parnassos niedergestürzt wurden. Auf der andern sah man den Niobe-Mythos abgebildet[295]). Es ist bekannt, dass Elfenbein von den ältesten Zeiten her zu Kunstarbeiten

Digitized by Google

gebraucht wurde[296]), namentlich um Tempelthüren künstlich zu fourniren[297]).

Hierzu gehörte auch ein hängender Candelaber mit Armen, die sich wie Zweige eines Baumes ausbreiteten. Ein solcher, der in dem Tempel des palatinischen Apollo hing, war merkwürdig, weil Alexander der Grosse ihn bei der Einnahme von Thebä zur Beute gemacht, und ihn dem Apollo in Kyme[298]) geheiligt hatte, von wo er, wir wissen nicht, auf welche Weise, nach Rom gekommen war. Mehre solcher Candelaber scheinen in diesem Tempel gewesen zu sein[299]), aber Plinius meint vermuthlich nur diesen einen, weil er besonders historisch merkwürdig war.

Jupiter dem Donnerer (Jupiter tonans) weihete Augustus einen Tempel aus Dankbarkeit dafür, dass er einer Gefahr entgangen war, welche ihm auf einer nächtlichen Reise in dem kantabrischen Kriege bei einem Gewitter drohete, da der Blitz ihm nahe vorbei fuhr, und einen Sklaven tödtete, der mit einer Fackel voranging[300]). Dieser Tempel lag auf dem capitolinischen Hügel, in der achten Region der Stadt[301]), und stand vermuthlich noch in dem achten oder neunten christlichen Jahrhundert[302]).

In diesem Tempel waren zwei Statuen von Erz, die den Zeus vorstellten. Die eine, die von Polykletos verfertigt war, war aus delischem Erz gegossen, welches dieser Künstler vorzog, so wie Myron das äginetische[303]). Die zweite von Myron war kolossal, und der ursprüngliche Platz derselben war in dem Tempel der Here auf Samos, wo sie mit der Athene und dem Herakles, die ebenfalls von kolossaler Grösse waren, auf einer gemeinschaftlichen Basis stand. Antonius hatte sie alle drei weggeführt. Augustus setzte die zwei wieder auf ihren vorigen Platz zurück, behielt aber den Zeus, den er dem hier erwähnten Tempel auf dem Capitolium weihete[304]). Hierzu gehört noch ein Denkmal oder eine Statuen-Gruppe, die den Kastor und Pollux vorstellte, und die vor diesem Tempel aufgestellt war. Plinius, welcher dieses Denkmal dem Hegesias beilegt, nennt an derselben Stelle[305]) einen Künstler Hegias, und unterscheidet die Werke beider von einander. Es ist hier

Digitized by Google

nicht der Ort in eine genauere Untersuchung über die sonst nicht unwahrscheinliche Vermuthung einzugehen, dass Hegias und Hegesias der Name nur eines Künstlers sei; auch können wir uns nicht weiter darauf einlassen, die, wie es scheint, ziemlich dreist aus einer einzelnen Handschrift entlehnte Vermuthung zu beurtheilen, dass in der angeführten Stelle bei Plinius anstatt Hegesias Agasias[306]) gelesen werden solle, dem bekanntlich der sogenannte borghesische Fechter zugeschrieben wird. Winkelmanns Vermuthung, dass wir die hier erwähnte Gruppe von Kastor und Pollux in den zwei Marmorfiguren haben, die jetzt bei dem Aufgang zum Capitolium stehen, beruht auf unrichtigen Angaben, und ist im Ganzen zu ungewiss, als dass sie mit einigem Grade von Wahrscheinlichkeit eingeräumt werden könnte[307]).

Dass sich ausser diesen mehre, und vermuthlich viele Kunstwerke in diesem Tempel befanden, das kann man nicht bezweifeln. Besonders scheint er einen bedeutenden Zuwachs von Kostbarkeiten erhalten zu haben, nachdem Alexandria eingenommen, und Augustus dort mit einer Beute war versehen worden, die hinlänglich war, nicht nur diesen, sondern zugleich auch viele andere Tempel zu bereichern[308]). Suetonius führt unter mehren solchen Geschenken ein sehr bedeutendes an, welches dem hier erwähnten Tempel geschenkt wurde, in welchem Geschenke ausser Gold und Geld auch Edelsteine und Perlen genannt werden[309]).

Ferner weihete Augustus dem Andenken des Julius Cäsar eine Curia. Hier stellte er ausser einem Theil der ägyptischen Beute das Bild der Siegesgöttin (Nike) auf, welches den Tarentinern weggenommen war, und jetzt in Rom eingeweiht wurde, um zu erkennen zu geben, dass diese Göttin es wäre, durch deren Beistand Augustus sich seine Macht erworben habe. Dio Kassios sah diese Statue noch zu seiner Zeit, also im Anfange des dritten christlichen Jahrhunderts, und vermuthlich stand sie da noch ziemlich lange nach der Zeit[310]). Wir finden, dass Augustus ebendaselbst zwei Gemälde, von welchen wenigstens das, welches wir zuerst nennen, ein enkaustisches Gemälde war, in der Wand einfassen liess[311]). Das

Digitized by Google

eine war von dem Maler Nikias, und stellte die Nemea so personificirt dar, dass man sie auf dem Löwen sitzend sah, mit Palmenzweigen in der Hand; an ihrer Seite stand ein Greis mit einem Stabe, und über dem Haupte des Greises hing eine „tabula bigae." Unter dem Greise könnte man sich vielleicht den ehrlichen Freund des Herakles, Molorchos, denken, der grade zu der Zeit, als Herakles das Abenteuer, worauf hier angespielt wird, ausführte, seine Ergebenheit gegen ihn zeigte[312]). — Dieses Gemälde war von Silanus (C. Junius Silanus) von Asien nach Rom gebracht worden[313]). — Das zweite von diesen Gemälden war von dem Maler Philochares, der ungefähr in der Mitte des zweiten Jahrhunderts vor Christi Geburt lebte. Dieses Gemälde stellte einen Greis Glaucion vor, und seinen Sohn Aristippos im Jünglingsalter. Der Sohn war dem Vater ähnlich, aber zugleich war der Unterschied in ihrem Alter charakteristisch ausgedrückt. Ueber diesen Figuren sah man einen Adler mit einer Schlange in den Klauen. Dieses Gemälde scheint in grossem Ansehen gestanden zu haben[314]).

Auch ein Tempel wurde von Augustus dem Andenken des Julius Cäsar geweiht. Er lag auf dem Forum Romanum, in der achten Region der Stadt[315]). Augustus schenkte diesem Heroon bedeutende Geschenke, namentlich von der ägyptischen Beute[316]); ausserdem ward er mit den Schiffsschnäbeln der feindlichen Flotte geschmückt, die in der Schlacht bei Actium zur Beute gemacht worden waren[317]). Dass Augustus diesem Tempel mehre Gemälde weihete, sehen wir aus einer Stelle beim Plinius[318]); doch erwähnen wir diesen Tempel vorzüglich deswegen hier, weil Augustus ihm das berühmte Gemälde des Apelles schenkte, welches die Aphrodite Anadyomene vorstellte, in dem Augenblick, da sie aus dem Bade hervorsteigend mit beiden Händen das Wasser aus ihrem Haare drückt. Der milde Blick der Göttin und der schwellende Busen erhöheten die Wahrheit, den Ausdruck und die Schönheit dieses Kunstwerkes. Dieses Gemälde hatte Augustus aus dem Asklepios-Tempel in der Vorstadt der Stadt Kos weggenommen, und nach Strabos Bericht den Einwohnern hundert

Digitized by Google

Talente in ihren Abgaben als Ersatz dafür erlassen. So gross war damals das Ansehen des Malers und dieses Werkes, dass niemand sich erdreistete den untern Theil davon, der Schaden genommen hatte, zu restauriren. Es ward dem Tempel Cäsars geschenkt, weil Venus ja die Stammmutter der julischen Familie war. Zu Neros Zeit befand sich dieses Gemälde in einem so schlechten Zustande, dass ein anderes von dem Maler Dorotheus an seine Stelle gesetzt wurde[319]). So wie wir überhaupt weder Originalwerke vom Apelles haben, noch Copien, von denen wir mit einigem Grade von Gewissheit annehmen können, dass sie nach diesen verfertigt wären, so giebt es auch kein antikes Denkmal, von dem man mit Bestimmtheit behaupten dürfte, dass es uns die Aphrodite so zeigt, wie Apelles sie auf dem hier erwähnten Gemälde gemalt hatte. Doch kommt Aphrodite in mehren Denkmälern auf eine ähnliche Weise dargestellt vor, und es ist wahrscheinlich, dass in diesen mehr oder weniger Rücksicht auf dieses berühmte Meisterwerk des Apelles genommen worden sei[320]). — Ausser den hier erwähnten führt Dio Kassios[321]) mehre Tempel an, welche Augustus anlegte, und welchen er bedeutende Geschenke gab. Doch halten wir uns bei diesen nicht auf, da Dio Kassios ihre Denkmäler nicht nennt.

Ehe wir noch zu dem übergehen, was noch weiter von dem augusteischen Zeitalter anzuführen ist, fügen wir hier noch den dem Augustus selbst geweiheten Tempel hinzu. Tiberius hatte diesen Tempel angefangen, der auf dem Forum Romanum lag, aber vollendet ward er erst von dem Caligula, von welchem er zu seiner Bestimmung eingeweiht wurde[322]). Diesem Tempel schenkte Tiberius ein Gemälde, welches den Hyakinthos vorstellte, und das Augustus, weil es ihm besonders gefiel, von Alexandria mit sich genommen hatte. Es war gemalt von dem Athener Nikias, der sich durch sinnreiche Anwendung von Licht und Schatten auszeichnete, so wie sonst auch besonders im Malen der Frauenzimmer und Thiere[323]). Nach dem Pausanias hatte Nikias den Hyakinthos in blühender Jugend (ὡραῖος) mit Hindeutung auf die Liebe Apollos zu ihm gemalt[324]).

Digitized by Google

Wir kommen demnächst auf die Denkmäler, die zwar die Namen Anderer trugen, die aber doch entweder ganz, oder dem grössten Theile nach von Augustus angelegt worden waren [325]). Auch die Namen seiner Gemahlin, seiner Schwester und anderer Verwandten wollte er so verherrlichen, und dem Andenken der Nachwelt überliefern. Unter diesen Denkmälern finden wir Anlagen von grossem Umfange, die prachtvoll und reich an Kunstwerken waren.

Zuerst richten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Octavia, die Schwester des Augustus. Die Werke (opera) [326]), welche ihr beigelegt wurden, waren besonders eine Curia mit Bogengängen, und die dazu gehörige Schola, eine Bibliothek, so wie mehre Tempel, die damit in Verbindung standen, und die im Folgenden besonders genannt werden sollen. Die Denkmäler wollen wir, so weit es möglich ist, jedes an die Stellen hinführen, wo sie sich befanden; doch nehmen wir eins aus, dem wir zum Theil, weil wir nicht wissen, wo es stand [327]), den ersten Platz einräumen. Wir meinen eine Aphrodite von Phidias. Sie war von Marmor, und Plinius lobt ihre ausgezeichnete Schönheit. Phidias hatte mehre Bilder der Aphrodite verfertigt. Pausanias sah noch zu seiner Zeit in Athen eins von parischem Marmor, das die Aphrodite Urania vorstellte [328]). In Elis fand sich gleichfalls eine von Phidias aus Elfenbein und Gold verfertigte Aphrodite [329]). Auch seine Lehrlinge Alkamenes und Agorakritos arbeiteten Bilder dieser Göttin aus, deren Ideal jedoch nicht diese Künstler, sondern Skopas und Praxiteles auf verschiedene Weise vollendeten.

In der Curia der Octavia stand ein Eros (Cupido), der den Blitz in seiner Hand hielt. Man wusste nicht, von welchem Künstler dieses Bild verfertigt war; doch ist es nicht klar, ob Plinius [330]) im Allgemeinen zweifelhaft war, oder ob er nur zwischen Skopas und Praxiteles schwankte. Von diesen Künstlern hatte besonders der letzte diese Gottheit zu einer von den Gegenständen gemacht, mit denen er sich vorzüglich beschäftigte [331]). Einige Worte beim Plinius in der hier benutzten Stelle [332]) haben den Erklärern desselben, und mit ihnen Völkel [333]) Veranlassung zu der Vermuthung gegeben, dass die-

Digitized by Google

ser Eros ein Portrait des Alkibiades in dem Alter war, welches der Künstler in diesem Bilde dargestellt hatte.

Hier war auch die Schola der Octavia, worunter man einen Versammlungsort verstehen muss, an welchem man zusammen kam, um sich durch Gespräche zu unterhalten, oder um zu disputiren. Dadurch dass man solche Oerter mit Werken der Kunst verschönerte, wollte man gleichsam jeden, der sie betrat, daran erinnern, dass man dort etwas Höheres suchen, seinen Geist bilden, und Proben von der Bildung ablegen sollte, die man sich erworben hätte. — Plinius nennt nicht wenige Kunstwerke, welche die hier erwähnte Schola zierten, und nach seinen Ausdrücken scheinen daselbst noch mehre gewesen zu sein, als die, welche er nennt[334]). Von verschiedenen wusste man nicht, von welchen Künstlern sie waren. Dies war der Fall mit vier Gruppen, die zum Theil aus Satyrn bestanden. Nach dem gewöhnlichen Text bei Plinius[335]) stellte die eine dieser Gruppen den Bakchos in Venustracht dar, unterstützt von einem Satyr, der ihn leitete. Unter dieser Tracht ist, die Richtigkeit der Lesart vorausgesetzt[336]), wol eine lange weibliche Tracht zu verstehen, womit wir so oft den Bakchus auf Denkmälern bekleidet sehen[337]). Aber selbst, wenn man die Lesart auf die in der Anmerk. 336 angeführte Art verändert, ist die Stelle doch gleichwol von dem Bakchos in dieser langen, weiten weiblichen Tracht zu verstehen. Heyne und Visconti nehmen an, dass der Satyr eine kleinere Figur vom Bakchus auf seiner Hand vor sich her trug. Wenn die Bedeutung des Wortes *praefert* es erlaubte, würde ich es lieber von einem Satyr verstehen, der den vor ihm hergehenden Bakchos leitet und unterstützt[338]). Es ist bekannt, dass solche Scenen so oft und mit so mannichfacher Abwechslung auf den Denkmälern vorkommen, welche die bakchischen Festaufzüge vorstellen, dass selbst diese eine Klasse von Denkmälern hinreichend sein würde, um die reiche Erfindungsgabe des Alterthums in der Veranstaltung festlicher Aufzüge, und der Abbildung derselben in Werken der Kunst zu zeigen.

Die zweite dieser Gruppen zeigte einen Satyr und eine Libera, wir mögen nun darunter eine Bakchantin, oder eine

Digitized by Google

von den Personen verstehen wollen, welche sonst unter diesem Namen vorkommen, z. B. die Ariadne[339]), auf dieselbe Art, wie die eben erwähnten, gruppirt[340]).

Der dritte Satyr beruhigte ein weinendes Kind. Der vierte gab einem andern aus einer Schaale zu trinken. — Ferner fand man hier, gleichfalls ungewiss von welchem Künstler, zwei weibliche Winddämonen (Aurae) mit flatternden Gewändern[341]). Ich vermuthe, dass diese Winddämonen die Aurae sind, welche bei Quintus Calaber als Töchter des Boreas erwähnt werden[342]).

Ebendaselbst stand ein Cupido von Praxiteles, jedoch nicht der thespische, wie Plinius aus Missverständniss einer Stelle beim Cicero annahm[343]). Gleichwol wurde auch der thespische Eros, aber erst späterhin, zwei Mal nach Rom geführt; das erste Mal von Cajus Caligula; darauf wurde er den Thespiern von Claudius zurückgegeben, und wieder von Nero nach Rom geführt, wo er endlich bei dem grossen Brande zu Grunde ging[344]).

Ausserdem führt Plinius Gemälde an, die sich in dieser Schola befanden. Vom Antiphilos, der ein Zeitgenosse des Apelles, obgleich wol etwas jünger, als dieser war, und dessen Kunst von grossem Umfange war, ja sich gar auf komische und phantastische Gegenstände erstreckte, scheinen zwei Gemälde diesen Ort geschmückt zu haben. Ich sage „scheinen," denn die Ungenauigkeit in der Erzählungsweise des Plinius macht es hier, wie in manchen Fällen, zweifelhaft, ob das, was er als Erklärung hinzufügt, blos auf das zunächst Vorhergehende, oder zugleich auf Mehres von dem Vorhergehenden bezogen werden müsse. An der Stelle, die wir hier vor Augen haben[345]), scheint der Zusatz, „dass sie sich in der Schola befänden, die in dem Bogengange der Octavia war," so wol von einer Hesione[346]) zu gelten, als von einem Gemälde welches den Alexander, den Philippos und die Minerva vorstellte.

Wir fügen noch einige Gemälde von Artemon hinzu, obgleich es keinesweges gewiss ist, dass sie sich in dieser Schola

Digitized by Google

befanden; denn von diesen gilt ganz dasselbe, was oben über die Aphrodite von Phidias bemerkt worden ist, in Ansehung der Stelle, wo sie in Rom sich befanden[347]). Das eine von diesen Gemälden stellte einen Herakles vor, der, nachdem er seine Arbeiten und Leiden auf der Erde vollendet hatte, auf dem Berge Oeta in die Gesellschaft der Götter aufgenommen wurde. Ich vermuthe aus Plinius Worten, dass man auf diesem Gemälde die versammelten Götter ihren Beifall in Beziehung auf die Apotheose des Helden zu erkennen geben sah. Das zweite Gemälde, welches Plinius von demselben Meister anführt, stellt die Sage von dem Verhältnisse des Laomedon zum Herakles und Poseidon vor. Völkel bemerkt, dass auf diesem Gemälde zwei Sujets gewesen sein müssen, und es ist bekannt, dass wir z. B. auf Vasen verschiedene Momente der vorgestellten Handlung in derselben Composition unmittelbar einander an die Seite gestellt sehen[348]). Inzwischen muss man gestehen, dass wir zu wenig von dem hier erwähnten Gemälde wissen, um zu entscheiden, ob der Künstler den ganzen Mythos in einen Moment vereinigt, oder ihn in zwei getheilt habe, oder ob vielleicht Plinius in den wenigen Worten, auf die wir uns hier beziehen, zwei verschiedene Gemälde angiebt.

Zu diesen Werken gehörte ferner eine Bibliothek, welche zugleich mit den erwähnten Bogengängen von Augustus unter dem Namen der Octavia nach der Unterjochung der Dalmater angelegt worden war[349]). Unter dem Kaiser Titus brannte sie ab[350]). Vermuthlich waren in dieser Bibliothek auch Kunstwerke; doch da keine Nachricht davon auf uns gekommen ist, so gehen wir weiter, ohne uns auf eine Untersuchung über die Abweichung einzulassen, die zwischen dem Dio Kassios, aus dem wir das eben Angeführte mitgetheilt haben, und einer Stelle beim Plutarch Statt findet, wo er dieser Bibliothek erwähnt[351]), die, nachdem sie angelegt war, von einem Grammatiker mit Namen Cajus Melissus in Ordnung gebracht wurde[352]).

Wir wenden uns jetzt zu den Tempeln, die innerhalb des Umfangs der unter dem Namen der Octavia angelegten Werke

Digitized by Google

lagen. Diese Tempel, welche von den Bogengängen der Octavia umgeben wurden, waren von den Lakonern Saura und Batrachos aufgeführt worden [352 b]). Unter diesen Tempeln müssen die dort liegenden Tempel des Jupiter und der Juno verstanden werden, in welchen ausserdem eine merkwürdige Vermischung der Verehrung dieser Gottheiten Statt fand, indem die Verehrung, welche der einen zukam, in dem Heiligthum der andern verrichtet wurde [353]). Ein Apollo-Tempel, von dem wir in dem Folgenden sprechen werden, stand zwar in Verbindung mit diesen Werken, scheint aber doch nicht von den hier genannten lakonischen Baumeistern aufgeführt worden zu sein. — Wenn der hier erwähnte Tempel des Jupiter derselbe ist, der nach Plinius [354]) an der Seite des Tempels der Juno stand, eine Vermuthung, die alle Wahrscheinlichkeit für sich hat, dann finden wir bei Plinius folgende Denkmäler, als zu diesem Tempel gehörig, genannt: einen Jupiter von den Söhnen des Timarchides [355]); eine merkwürdige Gruppe, welche den Pan und Olympos mit einander ringend darstellte von Heliodoros [356]). Dieser Gegenstand gab dem Künstler Gelegenheit seine Meisterschaft in dreisten Stellungen zu zeigen, und Plinius Worte zeigen vollkommen, einen wie hohen Werth man auf dieses Kunstwerk setzte. Ausserdem eine Aphrodite im Bade, und einen Dädalos in stehender Stellung von Polycharmos [356 b]).

In dem Tempel der Here, dessen Lage oben angegeben ist, fand man ausser andern Werken einen Asklepios und eine Artemis von Kephissodoros, oder, was wir schon vorhin bemerkt haben, wie er vielleicht richtiger genannt wird, von Kephissodotos. Von den eben genannten Künstlern Polykles und Dionysios waren daselbst zwei Bilder der Here. Sie hatten jeder eins derselben verfertigt. In demselben Tempel waren eine Aphrodite von Philiskos von Rhodos, und mehre Bilder, welche nach der gewöhnlichen Lesart beim Plinius von Praxiteles waren; aber statt dieses Namens liest man vielleicht richtiger Pasiteles [357]).

Der Tempel des Apollo, der schon oben genannt wurde, schloss sich gleichfalls an den Bogengang der Octavia, und

Digitized by Google

war geschmückt mit Werken von Philiskos und Timarchides. Von jenem sah man daselbst einen Apollo, eine Leto und eine Artemis, die neun Musen, und einen andern nackten Apollo; welche genauere Bestimmung, als Gegensatz gegen den erstgenannten, zeigt, dass dieser anders vorgestellt gewesen sein muss. Vom Timarchides war in demselben Tempel ein Apollo mit seiner Cither[358]).

Unter den Werken, welche Augustus unter fremdem Namen ausführte, nennt Suetonius[359]) ferner den Porticus der Livia, der nach Dio Kassios[360]) zu Ehren der Cäsaren Cajus und Lucius aufgeführt wurde. Mit diesem Porticus stand der Tempel der Concordia in Verbindung, welcher von der Livia, oder doch unter ihrem Namen aufgeführt wurde[361]). Da die Concordia mehre Tempel in Rom hatte[362]), ist es schwierig zu bestimmen, was in jeden von diesen insbesondere gehört. Wir dürfen hier wol annehmen, dass Plinius, wo er Denkmäler in dem Tempel der Concordia nennt, von dem hier besprochenen redet[362 b]); und erwähnen dann zugleich der Vollendung und Einweihung desselben durch Tiberius in seinem eigenen und seines verstorbenen Bruders Drusus Namen[363]). — Die Denkmäler, welche Plinius, unter der angenommenen Voraussetzung, in diesen Concordia-Tempel setzt, sind folgende: Von dem Euphranor, der sich so wol als Plastiker und Maler, als auch als Schriftsteller auszeichnete, fand man in diesem Tempel eine Leto, die ihre Kinder Apollo und Artemis auf ihren Armen, gleich nach ihrer Niederkunft trug[364]). Man hat daraus vermuthet, dass der Künstler sie als fliehend vor der Schlange Pytho dargestellt habe. — Von Sthenis, der ungefähr ein Zeitgenosse des Lysippos war[365]), werden drei Bilder in diesem Tempel genannt, eine Demeter, ein Zeus und eine Athene[366]). Wie ausgezeichnet dieser Künstler war, sieht man aus andern Schriftstellern, bei welchen er erwähnt wird[367]). — Von Batton sah man daselbst einen Apollo und eine Here[368]); einen Asklepios und eine Hygiea von Nikeratos[369]); einen Ares und Hermes von Piston[370]).

Von den Gemälden, die in dem Tempel der Concordia gewesen sein sollen, gilt auch dasselbe, was oben bemerkt wurde,

Digitized by Google

dass es sehr ungewiss ist, von welchem unter den Tempeln dieser Göttin die Nachrichten, die wir haben, insbesondere verstanden werden sollen. Plinius braucht zwar verschiedene Ausdrücke, wenn er von diesem oder von diesen Tempeln spricht, z. B. templum, aedes, delubrum, giebt aber doch nicht genauer an, ob er überall von einem und demselben Tempel spricht. Wir folgen daher hier auch der oben erwähnten Voraussetzung. Von Zeuxis war in diesem Tempel ein Gemälde, welches den Marsyas in dem Momente vorstellte, in dem er mit auf den Rücken gebundenen Händen die Strafe empfangen soll, die er sich durch seinen Wettkampf mit Apollo zugezogen hatte[371]). Diesen Moment haben wir noch vor uns auf antiken Denkmälern[372]). — Vom Nikias, den wir schon oben genannt haben, war daselbst ein Bakchos (Liber pater)[373]), und von Theodoros eine Kassandra[374]).

Ich erwähnte oben die Vollendung und Einweihung des Tempels der Concordia durch den Tiberius. Eine Nachricht bei dem Dio Kassios[375]) veranlasst diese Erwähnung, denn er erzählt, dass Tiberius, während Augustus noch lebte, von den Pariern gegen ihren Willen ein Bild der Hestia (Vesta) kaufte, welches er dem Tempel der Concordia weihete (Ὁμονοείῳ).

Zu dieser Klasse von öffentlichen Gebäuden rechnet Suetonius auch die Basilica und den Porticus, die zu Ehren der Cäsaren Cajus und Lucius aufgeführt wurden, so wie des Marcellus, Augusts Schwiegersohns, Theater[376]). Ausserdem legte Marcellus eine Daktyliothek in dem Tempel des palatinischen Apollo an[377]).

Wir kommen nun auf die dritte Klasse der Denkmäler des augustischen Zeitalters, auf diejenigen, die auf Augusts Aufmunterung oder nach seinem Beispiele von Andern theils neu aufgeführt, theils in Stand gesetzt und verschönert wurden. Auch diese geben uns Gelegenheit zu zeigen, wie die Werke der griechischen Kunst in Rom gesammelt und angewandt wurden. Sie werden hier also nach demselben Plane, wie die vorhergehenden, erwähnt.

Wir machen den Anfang mit Marcus Agrippa, der mit Ei-

Digitized by Google

fer für die Verschönerung Roms wirkte[378]). Einmal soll er eine Rede gehalten haben, in der er behauptete, dass alle Gemälde und Bildsäulen in Rom für Staatseigenthum erklärt, und öffentlich ausgestellt werden müssten. Plinius bemerkt hierüber, es wäre freilich wohl besser gewesen, dass dies geschehen wäre, als dass sie auf die Villen ins Exil wanderten, fügt aber hinzu, dass Agrippa doch selbst von seinem Grundsatze abwich, und erläutert dies durch Beispiele[379]).

Das Pantheon, die warmen Bäder (Thermä) des Aprippa, die Septa und der Porticus des Neptun, welche Werke alle von Agrippa veranstaltet wurden, lagen in der neunten Region der Stadt. — Das Pantheon war vorzüglich dem Jupiter Ultor geweiht, doch wahrscheinlicher Weise zugleich den übrigen Hauptgöttern, woher es vermuthlich den Namen erhielt, obgleich man den Namen auch von einer allegorischen Bedeutung der runden, gewölbten Form des Gebäudes abgeleitet hat[380]). Ungeachtet mancher unglücklicher Schicksale, welche dieses Gebäude unter dem Kaiser Titus, wo ein fürchterlicher Brand sich über die übrigen Denkmäler des Agrippa so wol, als über viele andere Denkmäler Roms verbreitete[381]), und späterhin unter den Anfällen der Gothen, unter dem Kaiser Heraklius und so weiter fort, erfuhr, sind doch noch bedeutende Ueberreste in der Kirche Santa Maria Rotunda übrig. Agrippa hatte zuerst dem Augustus die Ehre dieses ganzen Werkes zugedacht, indem er es seinen Namen tragen und sein Bildniss darin aufstellen lassen wollte; da aber Augustus dies nicht erlauben wollte, setzte er die Bildsäulen des Julius Cäsar, des Augustus und seine eigne in die Vorhalle des Tempels (πρόναος)[382]). Dass es diesem Tempel nicht an Denkmälern fehlte, braucht nicht einmal hinzugefügt zu werden. Das Eine und Andere ist in der Anmerkung 382 angedeutet worden.

Vor den von Agrippa angelegten warmen Bädern (Thermä)[383]) stand eine Figur von Lysippos, bekannt unter dem Namen Apoxyomenos, weil sie, als wäre sie eben aus dem Bade gestiegen, sich mit dem Instrument abbürstete, welches man zu diesem Gebrauche in den Bädern hatte. Vermuthlich war ein ähnliches Bild des Polykletos[384]) Vorbild für den

Digitized by Google

Lysippos, als er dieses ausarbeitete. Doch versteht es sich von selbst, dass Lysippos auch hier, wie überall, seine Selbstständigkeit bewahrte, und nicht in sklavische Nachahmung Anderer verfiel. Die hier angedeutete Statue war vermuthlich von Bronce. Sie gefiel dem Kaiser Tiberius so sehr, dass er sie von der Stelle, wo sie stand, wegnahm, sie nach seinem gewöhnlichen Wohnzimmer brachte, und ein anderes Bild an ihre Stelle setzte. Aber dies duldeten die Römer nicht; im Theater foderten sie, dass jener Apoxyomenos wieder auf seine Stelle gesetzt werden sollte, mit einer solchen Heftigkeit, dass Tiberius, so hohen Werth er auch darauf setzte, ihre Forderung erfüllte[385]). — Diese Bäder waren vermuthlich reich mit Gemälden geschmückt, und wahrscheinlicher Weise fand man da die zwei Gemälde, welche Agrippa von den Kyzikenern gekauft hatte. Das eine stellte den Ajas, das andere die Venus vor[386]). Hier sei es im Vorbeigehen erlaubt, zugleich zwei Gemälde von dem Timomachos aus Byzantium, einem Zeitgenossen des Julius Cäsar, zu nennen. Julius Cäsar kaufte diese, von denen das eine den Ajas, das andere die Medea vorstellte, für 80 Talente[387]). Vermuthlich kaufte er sie von dem Künstler selbst[388]), und weihete sie dem Tempel der Venus genetrix.

Der Platz auf dem Marsfelde in der neunten Region der Stadt, wo die Stimmengebung in den Comitien geschah, hiess Septa, weil er von dem übrigen Platze abgesondert war. Cicero erwähnt[389]) eines Planes zur Verschönerung dieser Septa, aber er ward dies Mal nicht ausgeführt. Nachher umgab Lepidus diesen Platz mit Bogengängen, und Agrippa, der ihn nach dem Augustus Septa Iulia nannte, vollendete die Verschönerung desselben, und schmückte ihn unter andern mit Gemälden[390]). Welche diese Gemälde waren, habe ich nicht erwähnt gefunden. Dagegen werden ein paar andere Denkmäler genannt, die ebendaselbst aufbewahrt wurden, und worauf man einen vorzüglichen Werth setzte: Pan mit dem Olympos, und Chiron mit dem Achilles; aber schon Plinius kann nicht angeben, von welchen Meistern sie waren[391]). Nach dem Martial[392]) scheinen Bilder von Chiron und Iason

Digitized by Google

in dieser Septa gewesen zu sein. So weit ich darüber urtheilen kann, müssen diese Nachrichten entweder so erklärt werden, dass ausser dem Achilles auch ein Iason daselbst war, von welchen dann Plinius jenen, Martial diesen nennt, oder dass bei einem dieser Schriftsteller sich eine Verwechselung dieser Heroen eingeschlichen hat; denn wie man auch diese Sache erklärt, kann ich doch am wenigsten mit Alexander Donatus[393]) annehmen, dass Martial, wegen ihrer wechselseitigen Nähe, sich den Porticus der Argonauten innerhalb des Umfangs der Septa liegend gedacht habe; so wie ich auch keinen hinlänglichen Grund zu der Annahme weiss, dass der Porticus des Neptun von dem der Argonauten verschieden war[394]). — Dieser Porticus des Neptun oder der Argonauten, wie er vielleicht von einem Gemälde, das sich daselbst befand, zugleich genannt wurde, war von Agrippa zum Andenken an seine grossen Seesiege aufgeführt worden. Er verschönerte ihn durch ein Gemälde, das die Argonauten vorstellte, welches Gemälde Dio Kassios[395]) zwar nennt, aber nicht genauer beschreibt, auch giebt er nicht an, von welchem Künstler es gemalt war[396]).

Wir gehen demnächst zu dem Asinius Pollio über. Er restaurirte das schon früher aufgeführte Atrium Libertatis auf dem aventinischen Hügel, und setzte die Anlage einer öffentlichen Bibliothek in Verbindung damit. Zwar waren schon vor dieser Zeit mehre Bibliotheken in Rom von Paulus Aemilius, Lucullus und Anderen angelegt worden, deren Benutzung ohne Zweifel den Freunden der Besitzer, und überhaupt den Verehrern der Wissenschaften offen stand; aber die erste, selbst ihrem Plane und ihrer Einrichtung nach im eigentlichen Sinne des Wortes öffentliche Bibliothek war die, welche Asinius Pollio anlegte, und mit den Bildern gelehrter Römer schmückte, welche in dem Atrium des Tempels aufgestellt wurden. Unter den damals Lebenden war Varro der einzige, dem diese Ehre erwiesen wurde. Die Bibliothek umfasste so wol griechische, als römische Litteratur. Die Kosten wurden von der dalmatischen Beute bestritten[397]). Wenn Plinius von den Kunstwerken spricht, welche Asinius Pollio öffentlich aufstellte, nennt er an mehren Stellen Pollios Denkmäler[398]).

Digitized by Google

Darunter verstehe ich mit Heyne[399]) vorzüglich die Bibliothek zugleich mit dem Atrium der Freiheit, die vermuthlich beisammen lagen, und die mehrsten von den Kunstwerken enthielten, welche Pollios Eigenthum waren. Aus Plinius[400]) sehen wir, dass Pollio Werth darauf setzte, dass diese Denkmäler öffentlich zur Schau waren. Verschiedene derselben finden wir bei demselben Schriftsteller angeführt, und unter diesen Werke von den vorzüglichsten Künstlern Griechenlands. Von Skopas sah man hier zum mindesten eine, oder wahrscheinlicher Weise mehre, vielleicht zwei Kanephoren, zugleich mit zwei Chametären, die zu zwei andern gehörten, einer auf jeder Seite einer sitzenden Vesta in den servilianischen Gärten. Diese waren alle von demselben Künstler. Was man unter diesen Chametären zu verstehen hat, das ist, selbst wenn die Lesart sicher wäre[400 b]), eine schwierige Frage. Die Verbindung mit der Vesta erlaubt nicht sie für öffentliche Freudenmädchen zu nehmen, welche Erklärung Hesychios von diesem Worte giebt. Wahrscheinlicher ist es, dass sie mit zu der Dienerschaft der Vesta gehörten[401]), und dass ihre sitzende Stellung, vielleicht auch etwas Eigenes in ihrem Berufe, Veranlassung zu dieser Abweichung von der gewöhnlichen Benennung der Priesterinnen der Vesta gegeben hat. — Von den Arbeiten des Praxiteles, die in Rom waren, hatte auch Asinius Pollio seinen Antheil. Als solche nennt Plinius einige Silenen, ungewiss wie viele, ausserdem, wie es scheint, einen Apollo und Poseidon, vielleicht auch einige Mänaden und Karyatiden. Plinius drückt sich so unbestimmt aus, dass es dunkel ist, wie viele von den hier genannten Asinius Pollio ausser den Silenen besass[402]). — Von Kephissodoros, dem Sohn des Praxiteles, von dem wir oben geredet haben, fand man unter Pollios Denkmälern eine Aphrodite[403]), von Pamphilos, der für einen Schüler desselben ausgegeben wird[404]), einen Zeus, als Beschützer der Gastfreundschaft vorgestellt[405]). Von den Werken anderer Künstler gehören noch hierher[406]) einige Kentauren, welche Nymphen tragen, von Archesitas[407]); die Thespiaden von Kleomenes; Okeanos und Zeus von Entochos; Hippiaden, worunter Winkelmann reitende Amazonen versteht[408]), von Stephanos; Hermeroten, worunter vermuthlich

Digitized by Google

eine Zusammensetzung von Hermes- und Eros-Köpfen auf einem Fussgestell (Herme)[409]) zu verstehen ist, von Tauriskos aus Tralles in Lydien, welcher Tauriskos wohl unterschieden werden muss von einem andern Künstler desselben Namens aus Kyzikos, der in Silber gravirte[410]). Von demselben Tauriskos aus Tralles, und von seinem Bruder Apollonios, welcher Künstler Lebensalter wol ungefähr auf die 112te Olympiade zurückgeführt werden kann, besass Asinius Pollio eine merkwürdige Arbeit, die nach dem Berichte des Plinius[411]) aus *einem* Stein verfertigt war, und den Zethos, Amphion und die Dirke zugleich mit einem Stier vorstellte. Selbst das Tau, mit welchem jene Brüder ihre Stiefmutter Dirke an den Stier banden, um ihre verstossene Mutter Antiope zu rächen, war nach Plinius aus demselben Steine ausgehauen. Dieses Werk, das mit einer Inschrift versehen war, war von Rhodos nach Rom gebracht worden. Die hier mitgetheilte Nachricht bei Plinius ist doppelt merkwürdig, weil man dieses Denkmal in einem, welches wir noch haben, und welches unter dem Namen: der farnesische Stier, bekannt ist, wieder zu finden geglaubt hat. In der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts unter Pabst Paul dem dritten fand man es in den Ruinen der Bäder des Caracalla in Rom. Es erhielt seinen Platz im Pallast Farnese, und wurde im Jahre 1786 von da nach Neapel gebracht. Die Restaurationen, durch den Mailänder Bianchi ausgeführt, sind sehr bedeutend; von Zethos und Amphion z. B. sind nur der Rumpf und ein einzelnes Bein antik. Ausserdem sind diese Restaurationen in einem modernen und mittelmässigen Styl ausgeführt, der nur wenig zu der hohen Vortrefflichkeit passt, die Winkelmann und sein Herausgeber den antiken Theilen des Werkes beilegen, welche Winkelmann mit grosser Genauigkeit angegeben hat[412]). Das Denkmal ist ungefähr achtzehn Palmen hoch und vierzehn breit. Besonders die bedeutende Beschädigung desselben, und der Umstand, dass es Figuren enthält, von denen Plinius nicht spricht, macht es noch schwieriger zu entscheiden, ob dies Denkmal dasselbe ist, welches bei Plinius genannt wird. Wir beschränken uns hier auf die Bemerkung, dass man aus der Beschädigung sehr wohl das Fehlen der bei Plinius erwähnten Inschrift erklären

Digitized by Google

kann, und dass die grössere Anzahl von Figuren keinesweges beweist, dass Plinius ein anderes Denkmal vor Augen hatte; denn Plinius wollte blos bezeichnen, welches Werk er meinte, es nicht genau beschreiben, oder alle einzelne Theile desselben angeben. — Auch von dem Eutychides, der aus der Schule des Lysippos war [413]), und ungefähr Olymp. 120 lebte [414]), besass Pollio einen Bakchos [415]). — Plinius [416]) nennt Bogengänge des Marcius Philippus, und Suetonius [417]) erwähnt einen von ihm aufgeführten Tempel des Hercules der Musen (Hercules Musagetes). Ohne Zweifel gehörten diese Bogengänge und dieser Tempel zusammen, wie man auch aus einer Stelle bei Martial sieht [418]). Bei Plinius werden einige Gemälde erwähnt, welche diese Bogengänge schmückten. Vom Zeuxis fand man daselbst eine Helena [419]), vom Antiphilos einen Bakchos (Liber pater), Alexander als Kind, und den Hippolytos, der durch den Stier erschreckt wird, den Poseidon, um Theseus Wunsch, den Hippolytos ums Leben zu bringen, zu erfüllen, plötzlich aus dem Meere hervor sandte, da Hippolytos vorbei fuhr; seine Pferde wurden scheu, und er selbst wurde von ihnen zu Tode geschleift. Aus Plinius Worten ist es wahrscheinlich, dass der Künstler recht lebhaft den Schrecken ausgedrückt hatte, welchen jener unerwartete Anblick dem Hippolytos einflösste [420]). Von diesem ausgezeichneten Maler habe ich in dem Vorhergehenden Gelegenheit gehabt zu sprechen [421]). — Das Alterthum hatte mehre Künstler mit Namen Theodoros. Einer von diesen hatte unter mehren Werken, welche anderswo aufbewahrt wurden, auch in einer Reihe von Gemälden die Hauptbegebenheiten des troischen Krieges dargestellt. Diese Gemälde waren in den hier erwähnten Bogengängen aufgehängt [422]), welche eben so wie der Herculestempel nach der Aussage des Publ. Victor in der neunten Region Roms lagen.

Zu dieser Klasse der Denkmäler des augustischen Zeitalters rechnet Suetonius [423]) ausser den angeführten auch einen Tempel der Diana von L. Cornificius, des Saturnus von Munatius Plancus, ausserdem das berühmte Theater des Cornelius Balbus, und ein Amphitheater von Statilius Taurus.

Digitized by Google

Hierzu fügt Völkel[424]) einige Denkmäler, die theils vor, theils unter Augustus, theils zu ungewisser Zeit angelegt sind. Da Plinius die Kunstwerke nennt, welche diese Tempel schmückten, können wir nicht unterlassen, einen Augenblick bei ihnen zu verweilen. — Vor der augustischen Zeit wurde von Brutus Calaicus ein Tempel des Mars am Circus Flaminius im Jahre 618 nach der Erbauung Roms angelegt. In diesem Tempel sah Plinius einen kolossalen Ares (Mars) in sitzender Stellung von Skopas, und von demselben Künstler eine nackte Venus, so schön, dass man ihr gar vor der des Praxiteles den Vorzug gab[425]).

Zu den Tempeln, welche vor der augustischen Zeit angelegt waren, gehörte ausserdem einer, der sehr ausgezeichnet war durch die Kunstwerke, welche darin aufbewahrt wurden, dessen wir in dem Vorhergehenden nur mit einigen wenigen Worten erwähnt haben[426]). Von den zwei Stellen bei Plinius[427]), welche Nachricht von diesem Tempel und den Verzierungen desselben geben, ist die eine, und grade die wichtigste, leider sehr schwierig zu erklären. Hier ist nicht der Ort zu einer umfassenden Untersuchung; ich beschränke mich daher darauf einige Bemerkungen über das mitzutheilen, was uns hier angeht, und sehr lieb würde es mir sein, wenn ich dadurch eine umfassendere und genauere Untersuchung dieses Gegenstandes veranlassen könnte. — Der Tempel, den wir im Sinne haben, war der Göttin des Glücks mit dem Beinamen „das Glück auch dieses Tages“ (Fortuna hujusque diei) geheiligt[428]), und lag in der zehnten Region Roms[429]). Demsterus[430]), Völkel[431]) und mehre Andere[431b]) nehmen an, dass dieser Tempel von Catulus angelegt war, und Völkel setzt die Anlegung desselben in das Jahr Roms 650 nach dem Kriege mit den Cimbern und Teutonen. Ohne Zweifel gründet sich die Behauptung, dass Catulus diesen Tempel angelegt habe, allein auf eine Nachricht bei Plutarchos[432]), dass Catulus, während der Hitze der Schlacht, eben so wie Marius, die Götter mit emporgehobenen Händen anrief, und gelobte, er wolle „das Glück dieses Tages weihen.“ Ich überlasse es Andern zu entscheiden, ob diese Worte nothwendig

Digitized by Google

ein Gelübde, einen Tempel zu bauen, enthalten, oder ob sie nicht von einem Bilde für die Göttin verstanden werden können, welches Catulus ihr in einem Tempel schenken wollte, den sie schon damals hatte. So viel ist in jedem Falle gewiss, dass es nicht von dem Fortuna-Tempel verstanden werden kann, von welchem wir hier sprechen. Plinius enthält nichts, was eine solche Behauptung bestätigt. Er sagt nur, dass Catulus Bildsäulen in diesen Tempel setzte, und die mögliche Einwendung, dass Catulus nichts desto weniger selbst den Tempel angelegt haben könnte, muss ganz wegfallen; denn Plinius berichtet an derselben Stelle, dass ein Minerva-Bild grade an demselben Tempel von Paulus Aemilius geweiht wurde. Aber zwischen dem Siege über den Perseus von Makedonien (168 v. Chr.), durch welchen Paulus Aemilius die Kunstwerke Griechenlands in seine Gewalt bekam, und jener Schlacht, in welcher Catulus sein Gelübde that, lag ein Zeitraum von mehr als einem halben Jahrhundert, woraus man sieht, dass Catulus nicht den Tempel angelegt haben kann, welchem Paulus Aemilius so lange vorher Geschenke gemacht hatte. Also muss Catulus entweder das Bild der hier erwähnten Glücksgöttin in dem Tempel, den die Göttin schon hatte, aufgestellt, oder wenn er ihr selbst einen neuen Tempel baute, ihr doch zugleich Geschenke in jenem ältern Tempel geheiligt haben.

Schwieriger ist die Beantwortung der Frage: welche von Phidias Werken Plinius an der Stelle, die wir hier vor Augen haben[433]), im Sinne habe, und welche von diesen Werken Paulus Aemilius und Catulus jeder insbesondere dem Tempel der Fortuna weihete? — Ausser den Athenen-Bildern des Phidias, welche sich in andern griechischen Städten[434]) befanden, waren mehre auf der Akropolis in Athen aufgestellt; — wie viele, darüber ist man nicht einig. Gewöhnlich nimmt man deren drei an; man hat auch vier angenommen[435]). Ohne weiter auf die Untersuchung der Gründe einzugehen, welche für und gegen jede dieser Meinungen angeführt werden können, bemerke ich blos, dass wenn wir annehmen dürfen, dass die an der angeführten Stelle bei Plinius erwähnten Athenen-Bilder alle ursprünglich auf der Akropolis in Athen gewesen sind,

Digitized by Google

dann diese Stelle für die Annahme von wenigstens vier solcher Bilder zu sprechen scheint; denn wenn wir auch einräumen, dass die sogenannte Schlüsselbewahrerin (Kleiduchos) Athens kolossale Schutzgöttin (Promachos) im Polias-Tempel war, so bleiben noch vier zurück. — Böttiger[436]) wirft die Frage auf: welche von den drei berühmtesten Athenen-Bildern des Phidias Plinius unter derjenigen meinte, die er die Schlüsselbewahrerin (Kleiduchos) nannte? Es kommt bei der Beantwortung dieser Frage vorzüglich darauf an, ob man annimmt, dass diese Bildsäule nach Rom geführt worden war, oder dass sie blos vom Plinius im Allgemeinen als ein Werk des Phidias genannt werde. Wenn man annimmt, dass sie in Rom war, als Plinius schrieb, dann folgt, dass nur eine von jenen drei berühmten Bildsäulen diese Kleiduchos gewesen sein kann. Denn die Athene des Phidias, welche Plinius zuerst nennt, war ohne Zweifel die, welche vorzugsweise die Jungfrau (ἡ παρθένος) genannt wird, und war aus Elfenbein und Gold (ἡ χρυσελεφαντίνη) zusammengesetzt. Diese Athene aber stand nach Plinius eigenem Berichte damals noch in Athens Parthenon, wozu vermuthlich gerade die erwähnte Zusammensetzung, wodurch der Transport sehr erschwert wurde, Veranlassung gab. Ausserdem unterscheidet Plinius diese und diejenige, welche er Kleiduchos nennt, ausdrücklich von einander. — Dass die Schlüsselbewahrerin auch nicht dasjenige von jenen Bildern sein kann, welches im Alterthume für das schönste von Phidias Athenen-Bildern gehalten wurde, und davon den Beinamen Kallimorphos erhielt, aber zugleich unter dem Namen der Lemnierin vorkommt[437]), ist daraus einleuchtend, dass Plinius, der selbst die ausgezeichnete Schönheit dieses Werkes lobt, getrennt von der Schlüsselbewahrerin dessen erwähnt, so dass es nicht zweifelhaft sein kann, dass er sie als verschiedene Werke desselben Künstlers von einander unterscheidet. Es bleibt also nur das dritte von jenen Athenen-Bildern zurück, die kolossale Athene Promachos von Bronce im Polias-Tempel, die von der marathonischen Beute errichtet wurde, und so gross war, dass die Seefahrenden, wenn sie um das Vorgebirge Sunion nach Athen hinaufsegelten, ihren Helmbusch und die Spitze des Speeres sahen[438]). Also nur

Digitized by Google

diese kann möglicher Weise dieselbe mit der Schlüsselbewahrerin sein; wobei jedoch nicht übersehen werden darf, dass sich keine bestimmte Beweise für diese Vermuthung anführen lassen, und dass Pausanias[438 b]) ihr gar gradezu widerspricht, wenn er wirklich zu seiner Zeit die Athene Promachos in Athen noch vorfand. Wir werden unten noch etwas mehr über diese Stelle des Pausanias sagen. Aber noch haben wir nicht die Frage beantwortet, welche von Phidias Werken Plinius in Rom vorfand, und von wem jedes derselben insbesondere geweiht war. Dies ist grade der schwierigste Theil dieser Aufgabe, und ich zweifle sehr daran, dass der unvollständige und verwirrte Bericht des Plinius zu einer befriedigenden Beantwortung desselben führen kann. Ich will zwei Erklärungsversuche mittheilen, die mir unter den verschiedenen möglichen der Wahrscheinlichkeit am nächsten zu kommen scheinen. Nach dem einen schenkte Catulus zwei, nach dem andern drei Bildsäulen an den Tempel der Fortuna.

Plinius nennt an der Stelle, die wir vor uns haben, sechs Bildsäulen des Phidias: 1) den olympischen Zeus, 2) die Athene Parthenos von Elfenbein und Gold, 3) eine Amazone, 4) die lemnische Athene mit Beinamen Kallimorphos, 5) die Athene mit Beinamen Kleiduchos und 6) eine andere Athene.

Frägt man nun, welche von diesen Werken waren damals in Rom, und wer weihete sie dort? dann müssen Nr. 1 und 2 ohne Weiteres von dieser Zahl ausgeschlossen werden. Von Nr. 2 habe ich oben gesprochen; Nr. 1 betreffend folgt es aus den, wenn auch noch so unsichern Nachrichten, die man von den spätern Schicksalen dieses Kunstwerkes hat[439]). Was die Amazone (Nr. 3) betrifft, so ist die Sache viel zweifelhafter, und wir haben nichts Zuverlässiges, worauf wir uns stützen können, wir mögen sie nun auslassen oder nicht. Hier ist der Punkt, von welchem die doppelte Erklärungsweise ausgeht. Zuerst wollen wir annehmen, dass sie von der Anzahl der Werke des Phidias, die damals in Rom waren, ausgeschlossen werden müsse; dann folgt, dass Catulus nur zwei von den übrigen dem Tempel der Fortuna weihete; ich vermuthe die sogenannte lemnische Athene (Nr. 4), und die Athene mit

Digitized by Google

Beinamen Kleiduchos (Nr. 5), welche dann die zwei sein müssen, die nach Plinius mit dem weiten griechischen Obergewande (signa palliata) bekleidet waren. Paulus Aemilius hat in jedem Falle nur eine Bildsäule, eine Athene (Nr. 6), geweiht, von welcher wir jedoch nichts Genaueres wissen, auch nicht, woher sie war. Unter der hier erwähnten Voraussetzung, dass die Amazone ausgeschlossen werden solle, entsteht die Frage, ob denn diese von Paulus Aemilius geweihete Athene dasjenige von den Denkmälern ist, von welchem Plinius sagt, dass es von kolossaler Grösse und nackend war (colossicon nudum)? welches wir jedoch keinesweges einräumen können, da die dorische Tracht, worauf hier angespielt wird, nicht einer Athene, der Schutzgöttin des ionischen Stammes, beigelegt werden kann.

Doch — wir wollen diese Erklärungsweise verlassen, wohl wissend, wie unsicher sie ist, und uns zu der andern wenden, die wir unter den einmal angenommenen Voraussetzungen, doch nicht ohne ähnliche Bedenklichkeiten, mittheilen. So wie sich die erste Erklärungsweise auf die Ausschliessung der Amazone gründet, so sei es jetzt erlaubt, vorauszusetzen, dass sie diesen Werken einverleibt gewesen sei. Daraus folgt, dass Catulus drei von diesen dem Tempel der Fortuna schenkte, nämlich die zwei Athenen-Bilder mit den Zunamen Kallimorphos und Kleiduchos (Nr. 4 und 5), welche die von Plinius erwähnten signa palliata sind, und ausserdem die Amazone (Nr. 3), unter welcher dann passend die kolossale und in der oben angegebenen Bedeutung nackte Bildsäule („alterum signum colossicon nudum") verstanden wird. Das sieht man leicht, dass so wol nach dieser, als nach der zuerst aufgestelltee Erklärungsweise Paulus Aemilius das eine unbekannte Bild der Athene geweiht habe; denn in so weit sind Plinius Worte vollkommen deutlich; aber darin hat diese letzte Erklärung vor jener ersten den Vorzug, dass die nackte, oder leicht gekleidete Figur für eine Amazone, und nicht fälschlich für eine Athene genommen wird.

Irre ich nicht, so hat die letztere Erklärungsweise, vorausgesetzt, dass die hier genannten Werke mit Ausnahme von

Digitized by Google

Nr. 1 und 2 in Rom waren, unläugbar den Vorzug, so lange es nicht gelingt eine bessere zu finden; aber ich darf nicht verhehlen, wie unsicher sie sei, so wie der Grund selbst, auf den sie gebaut ist; denn wer darf, da von einem Verfasser, wie Plinius die Rede ist, dafür einstehen, dass unter den Werken, welche er nennt, nicht mehre waren, als die hier angenommenen, die sich nicht in Rom befanden? oder dass die Geschenke, welche er dem Catulus zuschreibt, wirklich unter den Denkmälern vorkommen, die er in dem Vorhergehenden aufgerechnet hat? Ich will ferner nicht verschweigen, dass man nur anzunehmen braucht, dass Pausanias[440]) zu seiner Zeit die Athene, die wir hier die Lemnierin oder Kallimorphos genannt haben, wirklich in Athen vorfand, um die hier aufgestellten Vermuthungen, die eine mit der andern, gänzlich ungültig zu finden. Doch will ich es der Entscheidung Anderer überlassen, ob es sich nicht denken lasse, dass Pausanias, indem er Athen und die Akropolis desselben beschreibt, in seine Beschreibung ein Werk von so allgemein anerkannter Schönheit, wie das hier erwähnte, aufnahm, obgleich es damals nicht mehr dort vorhanden war. Endlich wage ich, ohne im mindesten darauf eine Behauptung zu gründen, die Frage, ob es so ganz gewiss sei, dass die Athene von Phidias, welche Plinius wegen ihrer ausgezeichneten Schönheit rühmt, wornach sie gar ihren Namen erhielt, wirklich dieselbe sei, die sonst die lemnische heisst, welche Pausanias die sehenswürdigste von Phidias Arbeiten nennt, und Lukianos[441]) mit Lob erhebt, ohne dass doch einer von diesen jenen Beinamen erwähnt, den Plinius in der hier oft angeführten Stelle andeutet[442]).

Unter den Denkmälern dieses Fortuna - Tempels nennt Plinius ausserdem verschiedene von einem Künstler Pythagoras mit Beinamen der samische, zum Unterschiede von einem andern desselben Namens von Rhegium. Jener samische Pythagoras war zuerst Maler gewesen, scheint aber später als Bildhauer sich berühmt gemacht zu haben. Acht Arbeiten von ihm waren in dem hier genannten Tempel; doch wissen wir nicht, welche diese waren. Plinius sagt nur, dass in diesem Tempel sich sieben nackte Bilder und ein Greis von diesem Künstler befanden[443]).

Digitized by Google

Zu den Kunstanlagen, welche in dem augustischen Zeitalter selbst[444]) geschahen, fügen wir nach dem oben aufgestellten Plane noch Folgendes hinzu: Wenn der Tempel, der in Rom dem Apollo Sosianus geheiligt war, seinen Namen von dem Sosius[445]) erhielt, der, wenngleich er Theil an den bürgerlichen Unruhen unter Cäsar und in der zunächst darauf folgenden Zeit genommen hatte, gleichwol von dem Augustus begnadigt wurde, dann folgt daraus, dass dieser Tempel in die hier erwähnte Zeit gehört. In diesem Tempel war ein Apollo von Cedernholz, der von Seleukia hierher gebracht war. Er hatte den Beinamen Apollo Sosianus[446]), ein Name, den er, nachdem er nach Rom gekommen war, von der Stelle, wo er aufgestellt war, erhalten haben mag. Aber besonders zeichnete sich dieser Tempel durch eine Sammlung von Statuen aus, welche die Niobe mit ihren Kindern in dem tragischen Momente vorstellte, da dieses blühende Geschlecht zu Grunde gerichtet wurde. Aber so unsicher war schon in Plinius Zeitalter die Kunstkritik, dass man nicht wusste, ob Skopas oder Praxiteles diese Werke verfertigt hätten[447]). — Die herrlichen Denkmäler, die sich in Florenz unter dem Namen der Gruppe der Niobe befinden, haben Veranlassung zu mehren und höchst interessanten Untersuchungen über die Aechtheit dieser Figuren, über die Art sie zu ordnen und aufzustellen, und über den oder die Meister derselben gegeben, worüber man jetzt, eben so wenig als zu Plinius Zeit, zu irgend einem Resultate kommen kann[448]).

Hierher gehört vermuthlich, obgleich vielleicht eher in eine ungewisse Zeit, ein Tempel des Neptunus, der von Cnejus Domitius in der neunten Region der Stadt auf dem Circus Flaminius angelegt wurde[449]). In diesem Tempel befand sich eine Sammlung von Statuen, die von Skopas verfertigt und so ausgezeichnet waren, dass sie nach Plinius Ausdruck, selbst wenn der Künstler sein ganzes Leben darauf verwandt hätte, für ein treffliches Kunsterzeugniss gelten würde. Diese Gruppe, die von grossem Umfang gewesen sein muss, umfasste den Neptunus selbst, als Beherrscher des Meeres, ausserdem die Thetis, den Achilles und die Nereiden, die auf Delphinen,

Digitized by Google

Wallfischen und Hippokampen sassen; ferner noch Tritonen, das Gefolge des Phorkys, und mancherlei Seethiere, alle von Skopas verfertigt. Wahrscheinlich stellte diese Gruppe die Art vor, wie Achilles nach seinem Tode in einem festlichen Zuge von der Thetis nach den Inseln der Seligen geführt wird, begleitet von einer grossen Schaar von Göttern und Bewohnern des Meeres, die Neptunus selbst anführte[450]). Solche Aufzüge von Göttern des Meeres und den mannichfaltigen Seethieren, nicht blos wirklichen, sondern auch phantastischen, mit welchen die Einbildungskraft der Hellenen das Meer bevölkerte, gehörten mit zu den Lieblingsgegenständen der Kunst, und öffneten für die Erfindung ein weites Feld, so wie auch Gelegenheit, Fertigkeit in der Ausführung selbst der dreistesten Aufgaben zu zeigen. Wir haben noch antike Basreliefs, die vermuthen lassen, dass ihre Meister das hier erwähnte Werk des Skopas zum Vorbilde gehabt haben[451]). Da das Interesse für diesen Kunstkreis einmal geweckt war, äusserte es sich mit grosser Mannichfaltigkeit und mit Anwendung auf verschiedene Mythen. Auch die Dichter verweilten gern bei der Schilderung solcher Aufzüge, ohne Zweifel häufig mit Rücksicht auf die Werke der Bildhauer- und Malerkunst. Man hat mit Recht bemerkt, dass man solche Dichterschilderungen in grosser Anzahl alle Zeitalter der antiken Dichtkunst hindurch findet. Wenn Homeros den Poseidon auf seinem Wagen über die Wogen hinfahren, und Seethiere aus der Tiefe hervorspringend ihn auf seiner Fahrt umgeben lässt, so hat er einen fruchtbaren Keim zu einer reichen Erndte ausgestreut. Selbst bei den spätesten griechischen und römischen Dichtern, wie Quintus Kalaber, Nonnos, und Claudius Claudianus[452]) finden wir noch solche Schilderungen.

Die Römer setzten grossen Werth auf weitläufige und prachtvolle Gartenanlagen. Wir finden eine ziemliche Anzahl derselben erwähnt[453]), z. B. die servilianischen Gärten, in Ansehung deren man jedoch weder weiss wann, noch von welchem Servilius sie angelegt waren. Auch ihre Lage weiss man nicht mit Gewissheit, doch ist es wahrscheinlich, dass sie in der Nähe der Tiber lagen[454]). Dieses Gartens erwähne

Digitized by Google

ich hier, weil mehre Denkmäler von griechischen Künstlern sich in demselben befanden. Von Kalamis, der vermuthlich in der Zeit zunächst vor Phidias blühete, sah man daselbst einen Apollo[455]). Nur wenig hat man auf die bekannte Fruchtbarkeit dieses Künstlers Rücksicht genommen, und ausserdem vergessen, was man doch mit Gewissheit von ihm weiss[456]), wenn man, grade als wenn er nicht mehr, als einen Apollo hätte verfertigen hönnen, angenommen hat, dass der Apollo in den servilianischen Gärten derselbe war, der zu Pausanias Zeit in Athen vor dem Tempel des Apollo Patroos stand, mit Beinamen Alexikakos (Averruncus), weil er die Athener in dem zweiten Jahre des peloponnesischen Krieges von der Pest befreit hatte (Olymp. 88)[457]). Wenn dieser Apollo Alexikakos nicht früher von Kalamis verfertigt worden ist, und erst später bei der angeführten Gelegenheit den Beinamen erhalten hat, so beweist dieser Umstand, dass der Künstler ein sehr hohes Alter erreicht haben muss. Nach dem, was wir schon bemerkt haben, ist es allerdings sehr wahrscheinlich, dass der Apollo in den servilianischen Gärten nicht derselbe, wie der Apollo Alexikakos war, ungeachtet sie beide von demselben Künstler waren. Es bleibt nur ein, jedoch ein allzu unsicherer Ausweg übrig, diese Einheit zu retten, nämlich mit Visconti anzunehmen, dass Pausanias von einer Copie spricht, und dass das Original in Rom war[458]). — Ferner nennt Plinius eine sitzende Vesta mit zwei Chametären an der Seite, die von Skopas verfertigt waren[459]). Wir haben dieser Figuren oben gedacht, wo vom Asinius Pollio die Rede war[460]). — Von Praxiteles waren mehre Werke in den servilianischen Gärten. Plinius[461]) nennt eine Demeter, einen Triptolemos und eine Flora. Man stutzt bei diesem römischen Namen auf einem Werke von Praxiteles. Entweder hat Plinius den römischen statt des entsprechenden griechischen Namens gebraucht, in welchem Falle man zunächst an die Chloris der Griechen denken möchte, die nach Ovids Zeugniss[462]) die Flora der Römer war, oder er hat durch einen Irrthum dieses Bild Flora genannt statt einer ähnlichen griechischen Gottheit, z. B. der Hora des Frühlings[463]), Von einem Künstler Derkylis sah man ebendaselbst Faustkämpfer (pyctae)[464]); von Amphistra-

Digitized by Google

tos den Geschichtschreiber Kallisthenes von Olynthos, Alexander des Grossen Zeitgenossen[465]).

Die bisher mitgetheilte Uebersicht über die Schicksale der klassischen Kunst-Denkmäler, wird, ohne jedoch Anspruch auf Vollständigkeit in der Angabe der hierher gehörigen Denkmäler zu machen, hinlänglich sein, um zur Kenntniss des fast wunderbaren Reichthums der antiken, namentlich der griechischen Kunst, und der Schicksale der Denkmäler derselben innerhalb der Grenzen des Zeitraumes, den wir bisher betrachtet haben, anzuleiten. Wir haben gesehen, dass diese Denkmäler theils in ihrer eigenen Heimath zu Grunde gerichtet, theils anderswohin gebracht, und nach und nach in unendlicher Menge in Rom gesammelt wurden. Will man sich es recht deutlich machen, wie gross Roms Kunstreichthum damals war, so braucht man nur das, was sich noch in jener Kunststadt befindet, mit dem zu vergleichen, was durch so viele Jahrhunderte dort zerstört worden ist durch innere Unruhen, durch Angriffe von Fremden, und mancherlei oft zufällige Unglücksfälle, wozu man billiger Weise noch den Verlust rechnen muss, den die Zeit selbst (tempus rerum edax) in einer so langen Reihe von Jahrhunderten mit sich bringt[465 b]).

Die Werke der Kunst gleichen von der Zeit, da Griechenland seine Freiheit verlor, Landflüchtigen, die von einer Stelle zur andern herumgetrieben werden, und den Launen der Macht, der Leidenschaften und des Zufalls unterworfen sind. Wir haben in dem zunächst Vorhergehenden gesehen, wie sie in Rom zusammengehäuft wurden. Nächst dieser Stadt war wol keine andere so reich an den herrlichsten Werken der Kunst, als Constantinopel. Schon im fernen Alterthum war diese Stadt, deren älterer Name Byzantion war, ohne Zweifel nicht arm an Kunstdenkmälern; aber von der Zeit an, da Rom in Verfall gerieth, strömten diese so wol von dort, als auch von vielen andern Städten in die neue Kaiserstadt zusammen, wo sie durch eine lange Reihe von Unglücksfällen grössten Theils nach und nach zerstört wurden[466]). — Noch ehe Constantin der Grosse seine Residenz nach Byzantion verlegte (330), hatte besonders der Kaiser Severus am Schlusse des zweiten christli-

Digitized by Google

chen Jahrhunderts, nach seinen Siegen im Osten, diese Stadt namentlich durch die Anlage des sogenannten Bades des Zeuxippos, und durch den berühmten Hippodromos[467]) verschönert, welchen letzteren Severus zwar zuerst anlegte, der aber zugleich mit dem angeführten Bade von Constantin dem Grossen verschönert und eingeweiht wurde. Dieser Kaiser schmückte seine neue Residenzstadt nicht blos mit architektonischen Werken, was die byzantinischen Kaiser mit einer gewissen Vorliebe zu thun lange fortfuhren[468]), so dass mehre derselben dem Constantin beigelegt werden, z. B. das Palatium, das Forum Augusteum, das Forum Constantins (Plakoton) und das Senatsgebäude; sondern auch mit mannichfaltigen Denkmälern anderer Art, namentlich mit Statuen, die von Rom, Athen[468a]), Rhodos, Chios, Kypros, Sikelien und vielen andern Städten in Italien, Griechenland und Kleinasien nach Constantinopel gebracht wurden. In den Anmerkungen erhalten wir Gelegenheit auf die hierher gehörigen Beweisstellen zu verweisen. Unter diesen Denkmälern nennt Kassiodor[468b]) eine Pythia, die helikonischen Musen von Erz, und delphische Dreifüsse. Ungefähr ein Jahrhundert nach Constantin dem Grossen sah Zosimos[468c]) die Bilder der Dioskuren, die Constantin bei den Bogengängen des Hippodromos aufgestellt hatte; gleichfalls nennt Zosimos als eine Zierde dieses Ortes den delphischen Dreifuss, der mit dem Bilde des Gottes selbst geschmückt war. Auch einen Zeus von Ikonium, und eine Artemis fand man daselbst[468d]). Allein von Rom soll Constantin an diesem Platze sechzig Statuen aufgestellt haben[469]).

Allerdings scheinen diese Nachrichten in Widerspruch mit dem zu stehen, was man sonst von dem grausamen Verfahren Constantins des Grossen gegen die heidnischen Tempel und die Denkmäler derselben erzählt; doch wird dieser scheinbare Widerspruch durch die ohne Zweifel richtige Bemerkung aufgehoben, dass Constantin, nachdem er sich zu der christlichen Religion bekannt hatte, sich noch im Anfang schonend gegen das Heidenthum zeigte, und dass er erst in den letzten Jahren seiner Regierungszeit mit offenbarer Gewalt und Grausamkeit verfuhr, um es auszurotten[469b]). Er liess die Tempel plündern, eignete

Digitized by Google

sich ihre Kostbarkeiten zu, und liess die Statuen entzwei schlagen. — Unter den folgenden Kaisern suchten mehre die Kaiserstadt mit Werken der Kunst zu verherrlichen, während sie doch zugleich, wenn auch nicht durch unmittelbare Veranstaltungen und Befehle, so doch mittelbar durch Verbote der Ausübung der heidnischen Religion, viele von den Unglücksfällen veranlassten, welche die Denkmäler des klassischen Alterthums trafen. Denn wenngleich es schon früher nicht an offenbarer Gewalt fehlte, z. B. unter dem Kaiser Maximin in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts, besonders um in den Besitz der edlen Metalle zu kommen, woraus viele Kunstwerke verfertigt waren, so kann man doch keinesweges annehmen, dass es die Absicht der frühern Kaiser gradezu war, diese Denkmäler zerstören zu lassen. Aber da sie auf der andern Seite sie auch nicht in Schutz nahmen, und da der Religionshass immer mehr und mehr überhand nahm, waren die Denkmäler, auch ohne höhern Befehl sie zu Grunde zu richten, dem sich stets mehr verbreitenden Verfolgungsgeiste Preis gegeben. Dies gilt natürlicher Weise nicht blos von Constantinopel, sondern zugleich von allen andern Oertern, wo dieser Geist Gelegenheit fand sich zu äussern, namentlich von Rom, von Alexandria[470]) u. s. w. Dieser Fanatismus war religiös-politischer Natur. Er hatte seinen Grund nicht blos in dem entgegengesetzten Geiste der Religionen, in der Gleichgültigkeit und der Verachtung gegen die Bilder, welche die Bekenner des Heidenthums anbeteten, und für deren Schönheit man jetzt weder Sinn hatte, noch die man glaubte anerkennen zu müssen, sondern er hatte zugleich seinen Grund in allen den Leidenschaften, die jede von streitigen Parteien bewegte Zeit immer in Aufruhr setzen, und die damals reichliche Nahrung in der Begünstigung der Obrigkeit, besonders aber der Religionslehrer selbst fanden. Zwar war der erste, ursprüngliche Zweck der Christen, vorzüglich nur den heidnischen Cultus abzuschaffen, in welcher Absicht man die Opfer, so wie die Anbetung der heidnischen Bilder verbot, und die Tempel zuschloss[470a]). Darin lag an und für sich noch nicht der Plan, die Tempel und die übrigen Denkmäler zu zerstören, ja es wurde gar dann und wann Befehl gegeben, der Tempel-

Digitized by Google

gebäude zu schonen[470 b]); aber theils waren jene Verbote des heidnischen Cultus durch Theodosius und seine Nachfolger so bestimmt und strenge[470 c]), dass man mit Recht annehmen kann, dass sie den Feinden des Heidenthums freie Hand gegeben haben; theils betrafen die schonenden Befehle gewöhnlich nur einzelne Oerter, kamen bisweilen erst, wenn schon grosse Zerstörungen an diesen Oertern angerichtet waren[470 d]), und endlich wurden schon unter Arkadius und Honorius ausdrückliche Befehle zur Zerstörung der Tempel, der Bilder und Altäre, so wie die Erlaubniss die Tempelgebäude zu anderm öffentlichen Gebrauche anzuwenden[470 e]), gegeben. Die christliche Partei, welche jetzt die mächtigere geworden war, war früher die unterdrückte gewesen, und war nur allzu geneigt auch auf die hier angegebene Weise Rache für die vorhin ausgestandenen Leiden zu nehmen. Wie Vieles schon in den ersten sieben christlichen Jahrhunderten vor dem Bilderstreit (im Jahr 726) und den Kreuzzügen auf diese Art zu Grunde ging, das ist nicht zu berechnen; aber gewiss ist es, dass dies, besonders wenn wir die auf andere Weise so wol damals, als späterhin veranlassten Zerstörungen dazu nehmen, so viel war, dass wir allen Grund haben, uns darüber zu wundern, dass so reiche Ueberreste von klassischen Denkmälern uns haben aufbewahrt werden können.

Schon diese wenigen Bemerkungen machen es einleuchtend, wie zu einer und derselben Zeit öffentliche Prachtgebäude aufgeführt, und mit Denkmälern des klassischen Alterthums geschmückt, und diese doch zugleich der zerstörenden Verfolgung des Fanatismus ausgesetzt sein konnten. — Unter den Kaisern, welche nach Constantin dem Grossen sich dadurch auszeichneten, dass sie Constantinopel auf die angegebene Art verschönerten, waren zum Beispiel Theodosius der Grosse am Schlusse des vierten christlichen Jahrhunderts; Arcadius (395—408), von dessen Werken wir hier das sogenannte Lausoion, in der Nähe von Constantins Forum, und ein Bad, das seinen Namen trug, nennen wollen; ferner so wol Justinian der Erste (527—565), als späterhin Justinian der Zweite am Schlusse des siebenten, und im Anfange des achten

Digitized by Google

Seculums. Von Justinian dem Ersten nennen wir die Wiederaufführung der Sophienkirche. Diese war zuerst von Constantin dem Grossen bei dem Forum Augusteum erbaut worden, späterhin wurde sie nach einem Brande, worauf wir unten zu sprechen kommen, von Theodosius dem Zweiten, und endlich, nachdem sie wiederum in einem Aufruhr von den Flammen war verzehrt worden (532) aufs Neue und mit grosser Pracht von Justinian dem Ersten[470f]) aufgeführt. Justinian der Zweite zeichnete sich besonders durch die Aufführung eines in hohem Grade prachtvollen Schlosses aus. Von den Kaisern des neunten Jahrhunderts fügen wir Theophilus (829-842) hinzu, der sich durch eine für seine Zeit ungewöhnliche Bildung auszeichnete, und der unter mehren berühmten Gebäuden wenn nicht aufführte, so doch verschönerte das, wie es scheint, schon von Theodosius dem Jüngern (408—450) angelegte, und von Phokas (602—610) erweiterte Bukoleon, das seinen Namen von einem Denkmale von Bronce erhielt, welches einen Löwen vorstellte, der eine Kuh überfällt[470g]). Endlich verdient auch Basilius Macedo (867—886) hier mit Lob genannt zu werden[470h]). Diese Bemerkungen zeigen, dass die Kunst doch nicht ganz in Constantinopel aufhörte, selbst damals nicht, da schon Unglücksfälle von sehr verschiedener Art eine unzählige Menge der herrlichsten Denkmäler der antiken Kunst zu Grunde gerichtet hatten. Dass diese Bemerkung nicht blos von der Baukunst, sondern auch von andern Kunstarten gilt, hat Heyne[471]) durch verschiedene Beispiele erläutert. Es muss inzwischen bemerkt werden, dass man in diesen Untersuchungen wol das Allgemeine mit ziemlicher Zuverlässigkeit angeben kann; aber sobald man darauf eingeht, die einzelnen Punkte zu entwickeln, fühlt man nur allzu sehr, wie unkritisch die Quellen sind, und wie sehr die Schriftsteller sich dem Einflusse des Parteigeistes hingegeben haben. Die Gewaltthätigkeiten gegen die Werke der Kunst, welche der Eine tadelt, werden von dem Andern mit Lobsprüchen erhoben, und sehr oft mussten die Kaiser die Schuld bei Handlungen tragen, woran sie ganz und gar keinen Antheil hatten, und von denen sie oft vielleicht nicht einmal etwas erfuhren.

Digitized by Google

Nachdem wir diese Betrachtungen mitgetheilt haben, liegt es uns jetzt ob, als Fortsetzung der eben angefangenen Uebersicht über die Schicksale der klassischen Denkmäler, die wichtigsten Momente der leider nur allzu vielen Unglücksfälle anzuführen, welche sie von dem Anfange des fünften christlichen Jahrhunderts an trafen. Rom und Constantinopel, als die kunstreichsten Städte, ziehen vorzüglich die Aufmerksamkeit auf sich. — Im fünften Jahrhundert überschwemmten kraftvolle Barbaren des Nordens das weströmische Reich. Schon früher verbreiteten diese oft Schrecken und Verwüstungen in verschiedenen Theilen des römischen Staates. So hatten die Skythen in der letzten Hälfte des dritten Jahrhunderts Griechenland heimgesucht, und Athen eingenommen, unter dem Kaiser Gallienus, der im Jahr 268 umkam, und in Verbindung mit ihnen die Gothen, während Claudius regierte, der wegen seines Sieges über dieses Volk den Beinamen Gothicus erhielt. Er starb an der Pest im Jahr 270. — Schwachheit und Laster hatten die Macht des römischen Staates untergraben, und er wäre eine Beute dieser innern Feinde geworden, wenn er auch nie von aussen her angegriffen worden wäre. Beide Ursachen zusammen rissen nach und nach das grösste Staatengebäude nieder, welches die Welt bisher sah.

Alarich, der Gothen König, ist ein grosser Name unter den Heerführern barbarischer Nationen. Schon am Schlusse des vierten Jahrhunderts, grade da das römische Reich nach dem Tode des Theodosius (395) unter seine Söhne, Honorius, der das westliche, und Arcadius, der das östliche Reich bekam, getheilt wurde, drang Alarich mit seinen Gothen in Griechenland ein, und war um so furchtbarer, da er nicht blos als Eroberer, sondern zugleich als Religions-Fanatiker, als eifriger Verfechter des Arianismus kam. Die Nachrichten über diesen Zug bei dem Hieronymos, Zosimos, Cassiodoros, Jornandes u. A. sind in hohem Grade widersprechend[471a]). Die Wahrheit liegt wol in der Mitte der beiderseitigen Uebertreibungen. So viel ist inzwischen gewiss, dass Athen, wenngleich es bei dieser Gelegenheit viel litt, doch keine totale Zerstörung widerfuhr. Was noch da ist, und besonders was

Digitized by Google

vor den spätern Zerstörungen übrig war, setzt diese Behauptung ausser allem Zweifel. Auch Aberglaube scheint dazu beigetragen zu haben, dem Alarich Mässigung gegen Athen aufzulegen; denn Zosimos erzählt, dass Alarich, da er im Begriff war Athen anzugreifen, die Athene Promachos, wie sie in den Werken der Kunst abgebildet wurde, auf der Mauer herumwandern, und den Achilles so vor den Mauern stehen sah, wie Homeros ihn in dem Augenblicke schildert, da er im Begriff ist, den Tod des Patroklos zu rächen. Nach Zosimos Bericht hielt Alarich diesen Anblick nicht aus, sondern schloss einen Vergleich mit den Athenern [472]). — Unter Alarich und dessen Schwager und Nachfolger Ataulph litt auch Rom viel, so widersprechend auch die Nachrichten darüber sind [472 b]). Es ward zwei Mal von Alarich eingenommen (409-410), und wenngleich kein Blutvergiessen Statt fand [473]), wurden doch das Palatium und die Häuser der Reichen geplündert, wo bekanntlich viele Werke der Kunst gesammelt waren. Ataulph war noch grausamer. Ohne Schonung wurden die Werke der Kunst so wol zerstört, als auch von Rom weggeführt. Doch was sollte man von fremden und rohen Völkern erwarten, da die Römer selbst, um eine grosse Summe aufzubringen, welche Alarich sich ausbedungen hatte, ihre Zuflucht zu den Denkmälern nahmen, die entweder ganz oder zum Theil aus edlen Metallen verfertigt waren.

In der Mitte des fünften Jahrhunderts (455) wurde Rom von den Vandalen unter ihrem kraftvollen, aber grausamen Häuptling Genserich eingenommen. Die Laster, Schwäche und innern Streitigkeiten der Römer, die sie verführten, zu jedem, selbst dem gefährlichsten Mittel zu greifen, um ihre Rachbegierde zu befriedigen, riefen ihn zuerst nach Afrika, wo er nach der Einnahme Carthagos (439) sich einen Thron auf Blut und Zerstörung errichtete. Genserichs Macht nahm zu, und da er schon Herr über die wichtigsten Inseln im mittelländischen Meere war, dessen Beherrscher er war, und an dessen Küsten er Schrecken verbreitete, da griff Eudocia, die Wittwe des ermordeten Valentinian des Dritten, jetzt die Gemahlin seines Mörders Maximus, um ihren ersten Mann zu

Digitized by Google

rächen, zu dem verzweifelten Mittel, Genserich nach Rom zu rufen, um diesen Plan auszuführen. Sie hatte nicht nöthig ihn lange zu bitten; er kam, und nahm Rom ein (455), aber seine Züchtigung fiel schwer auf die Stadt und ihre Einwohner; während Maximus, dem diese Züchtigung zunächst zugedacht war, an seinem Plane zu entfliehen verhindert, und von den Römern selbst gesteinigt wurde. Da die Vandalen sich näherten, wandte der Bischof Leo, der ihnen entgegenzog, alle seine Beredsamkeit an, um die drohende Gefahr abzuwenden, erreichte aber nur, dass Genserich versprach der Wohnungen und des Lebens der Bürger zu schonen. Doch dürfen wir nicht annehmen, dass dieses Versprechen gehalten wurde. Vierzehn Tage waren die Vandalen in Rom, wo sie so wie sonst weit und breit umher mit Feuer und Schwerdt wütheten. Dass man die roheste Grausamkeit durch das Wort Vandalismus bezeichnet, zeugt deutlich genug von dem Verfahren der Vandalen, welches sie wol auch bei dieser Gelegenheit nicht verläugneten. Viele von Roms Einwohnern wurden als Gefangene nach Afrika geschleppt, unter diesen Eudocia selbst mit ihren Töchtern. Auf diese Art musste sie das Schicksal mit ihren Mitbürgern theilen, welches sie zum mindesten beschleunigt hatte. Von den Schiffen, welche die reiche Beute wegführten, wozu auch die Kostbarkeiten der Tempel gehörten[473 b]), soll grade das verunglückt sein, welches mit den Denkmälern beladen war, die man vom Capitolium geraubt hatte. Selbst die Stelle, von welcher diese Werke weggenommen waren, ist Bürge für den Werth und die Wichtigkeit derselben.

Noch ein Mal ward Rom in diesem Jahrhunderte, wenige Jahre vor dem Untergange des weströmischen Reiches, von einem seiner eigenen Heerführern, dem unruhigen und herrschsüchtigen Ricimer geplündert. Eine Zeit lang war er im Besitz der Oberherrschaft während mehrer gewaltsamer Staatsumwälzungen, die er planmässig ins Werk setzte. Da aber der schwache Libius Severus, der von einem Kaiser nichts Anderes, als den leeren Namen besass, nicht länger zu widerstehen, oder die Gefahren zu erwarten wagte, die von allen

Digitized by Google

Seiten her ihn bedroheten, ward Anthemius durch den Einfluss des byzantinischen Hofes Kaiser, da man die Hülfe desselben gegen die Vandalen verlangte. Anthemius und Ricimer wurden bald uneinig. Ricimer betrog Anthemius durch eine verstellte Versöhnung, griff ihn an, überwand ihn, und plünderte Rom (472) auf das Grausamste. Die Kunst musste natürlicher Weise bei dieser, wie bei ähnlichen Gelegenheiten, fühlbaren Verlust erleiden. Ricimer endigte kurze Zeit nachher seine unheilschwangere, blutige Bahn.

Unter den Unglücksfällen, welche die bürgerliche Gesellschaft plagen können, würde es schwer sein eine zu finden, die nicht Constantinopel und die Provinzen des oströmischen Reiches in den hier erwähnten und in den nachfolgenden Jahrhunderten heimsuchten. Man kann in die ganze traurige Liste hineingreifen, fast wo man will, und man wird nicht verlegen sein, eine Anwendung für jede Art von diesen Plagen zu finden.

Ueber den Einfluss des Religions-Fanatismus auf die Schicksale der antiken Kunstdenkmäler ist schon in dem Vorhergehenden gesprochen worden. Zu den Zerstörungen, die unmittelbar daraus entsprangen, kann man die hinzufügen, welche mittelbar dadurch, so wie auch durch Krieg und durch politische Unruhen veranlasst wurden. So entstanden zum Theil die vielen Feuersbrünste, die Constantinopel trafen, und die in Verbindung mit den häufigen Erdbeben und andern Unglücksfällen der Kunst grosse, unersetzliche Verluste zufügten. Ausserdem fehlten auch Ueberfälle barbarischer Nationen in diesem Reiche nicht. — Von den vielen Feuersbrünsten, welche im fünften Seculum Constantinopel trafen, nennen wir hier folgende. Unter Arcadius, dem ersten Kaiser des römischen Reiches, dessen Regierung eben so schlecht in der innern Verwaltung, als schwach im Widerstande gegen fremde Horden war, entstand im Jahre 404, wie es heisst bei einem Aufruhr, der durch die Verweisung des Johannes Chrysostomos aus Constantinopel veranlasst wurde, eine Feuersbrunst, in welcher die Sophienkirche mit dem von Constantin dem Grossen angelegten Senatsgebäude (Bouleuterion, Curia), und andern nahe gelegenen Gebäuden abbrannte. Bei dieser Ge-

Digitized by Google

legenheit wurden die Bilder der neun Musen vernichtet, die vom Helikon nach Constantinopel geführt, und von Constantin in der Curie aufgestellt worden waren. Zosimos bemerkt, dass der Sieg der Barbarei über die Cultur hierdurch auf eine bildliche Weise bezeichnet wurde. Die Bilder des dodonäischen Zeus und der lindischen Athene, die an dem Eingange dieses Gebäudes standen, sollen unbeschädigt unter den Ruinen gefunden worden sein[474]). — Oben wurde der Hippodromos und die reiche Kunstzierde desselben erwähnt. Kurz nach der eben genannten Feuersbrunst litt auch dieser Platz mit den dazu gehörigen Gebäuden im Jahr 406 viel durch Feuersnoth. Zwar ward er wieder in Stand gesetzt[474 b]), aber was von den herrlichsten Werken der Kunst verloren war, das konnte nicht erstattet werden. In den folgenden bürgerlichen Unruhen, namentlich im Jahr 491 unter Anastasius, darauf unter demselben Kaiser im Jahr 507, und wiederum 532 unter Justinian dem Ersten war dieser Platz gleichfalls Zeuge von den gräulichsten Auftritten, welche daselbst vorfielen, und man sieht leicht ein, dass das, was noch von Denkmälern übrig war, ohne Zweifel nicht ohne Schaden so schreckliche Begebenheiten durchging. Schon vor der Einnahme Constantinopels durch die Türken lag dieser Platz mit den ihn umgebenden Gebäuden in Ruinen. — Unter Theodosius dem Zweiten (408—450) traf mehrmals Feuersnoth ein. Unter Leo dem Ersten, zwischen den Jahren 457—474 wurde, vermuthlich durch mehre Feuersbrünste, ein grosser Theil der Stadt in Asche gelegt[474 c]). Aber besonders verheerend für Kunst und Wissenschaft war die Feuersbrunst, welche unter den Streitigkeiten zwischen Zeno, mit dem Beinamen Isauricus, und Leos des Ersten Schwager Basiliscus einen bedeutenden Theil von Constantinopel im Jahr 475 oder 476 vernichtete. Mehre merkwürdige Gebäude wurden damals ein Raub der Flammen, zum Beispiel das Palatium mit seinen Bogengängen, und das sogenannte Lauseion (Palatium Lausiacum, Domus Lausiaca), in welchen Gebäuden viele Denkmäler aufbewahrt wurden. Zugleich brannte damals eine Basilica ab, die eine bedeutende Bibliothek mit kostbaren Seltenheiten besass, unter welchen der epische Cyklus scheint gewesen zu sein[474 d]). — Unter den Werken, welche

Digitized by Google

bei diesem Brande zu Grunde gingen, nennt Zonaras[475a]) die samische Here, die lindische Athene, und die knidische Aphrodite. Cedrenus[475b]) nennt die knidische Aphrodite, die samische Here, und einen Zeus von Phidias. Wir wollen uns hier nicht auf eine weitere Untersuchung einlassen, ob diese Denkmäler wirklich in Constantinopel gewesen sind — so wahrscheinlich es auch ist, dass sie mit andern verwechselt sind —, aber in jedem Falle dienen sie dazu, das viele Herrliche anzudeuten, das bei dieser und ähnlichen Gelegenheiten zu Grunde ging. Doch wenn Cedrenus an einer andern Stelle[475c]), indem er mehre Denkmäler erwähnt, die von Theodosius dem Grossen nach Constantinopel geführt wurden, zu der Annahme Veranlassung gegeben hat[475d]), dass die eben genannten Statuen mit mehren noch zu seiner Zeit, also im elften Jahrhundert, in Constantinopel waren, dann muss es zuerst in Zweifel gezogen werden, ob man seinen Ausdruck (ἵστατο) richtig erklärt hat; und wenn er dann wirklich das hat sagen wollen, was man aus seinen Worten abgeleitet hat, dann ist es kaum zweifelhaft, dass er eine Unwahrheit sagt. In jedem Falle widerspricht er sich selbst[475e]). Aber wie es sich auch mit der Zuverlässigkeit solcher einzelnen Angaben verhalten mag, so begegnet man doch überall bei den byzantinischen Schriftstellern Beweisen davon, wie viele und wie ausgezeichnete Werke die Kaiser in Constantinopel sammelten. So führt Zonaras[475f]), ausser dem fabulosen Palladium, einen Apollo an, der von Constantin dem Grossen von Troja nach Constantinopel geführt worden war, wo er mit einer bei den byzantinischen Schriftstellern öfter erwähnten Porphyrsäule von Rom auf dem Forum Constantins aufgestellt wurde, und dort stand, bis er unter dem Kaiser Alexius Comnenus durch einen Orkan umgestürzt wurde. Von den vielen Denkmälern, die sonst genannt werden, vorzüglich in den Sammlungen bei Banduri und von Codinus, der diese meistens ausgeschrieben hat[475g]), füge ich hier noch eine Gruppe hinzu, die den Perseus und die Andromeda vorstellte, welche aus Iconium von Constantius weggeführt waren[475h]); besonders aber die bei Mehren[475i]) vorkommende Nachricht, dass vierhundert und sieben und zwanzig Statuen, die meisten von griechischer Kunst

bis auf Justinians des Ersten Zeit, also noch in dem sechsten Jahrhundert, in der heiligen Sophienkirche standen. Da Justinian, wie wir oben gesehen haben, diese Kirche wieder aufbaute, soll er diese Denkmäler daraus weggenommen, und sie in der Stadt umher vertheilt haben[475k]).

Von Erdbeben ereigneten sich zwei bedeutende in diesem Zeitraum, das eine unter Theodosius dem Zweiten im Jahre 447, das zweite im Jahre 480 unter Zeno Isauricus.

Im sechsten Jahrhundert finden wir wiederum die Gothen und zugleich die Longobarden in Italien in Kriege verwickelt, die besonders, in so weit Rom und dessen Umgegend der Kriegsschauplatz waren, nichts anderes, als die Zerstörung und Beschädigung vieler Denkmäler nach sich ziehen mussten. — Die Ostgothen hatten unter ihrem ausgezeichneten König Diedrich (Theodorich)[475l]), der im Jahr 526 starb, grosse Macht und grosses Ansehen gewonnen. Aber da sie bei seinem Tode ihre beste Stütze verloren hatten, und da Theodatus (Theodahad) nach Diedrichs Sohns Athalarichs Tode (536) durch eine Schandthat zur Regierung gekommen war, liess Justinian der Erste seinen Feldherrn Belisarius einen ernstlichen Krieg gegen sie anfangen, durch welchen die Gothen genöthigt wurden Rom zu verlassen, das von Belisarius, der bedeutende Vortheile gewonnen hatte, mit besseren Festungswerken versehen wurde. Der Anführer der Gothen Vitiges machte darauf ungeheure Anstrengungen, um das Verlorne wieder zu gewinnen. Rom wurde belagert, aber doch durch Belisarius gerettet. Diese Belagerung, die vierzehn Monate dauerte (537—538) ist hier wichtig, weil sie zeigt, wie die Kunst damals Allen gleichgültig geworden war. Einen merkwürdigen Beweis davon finden wir beim Prokopios[476]), welcher erzählt, dass die griechischen Soldaten, welche die Moles Hadriani gegen die Gothen vertheidigten, die mehrsten Statuen dieses Ortes entzwei schlugen, und auf die Belagerer hinabstürzten. Winkelmann[477]) vermuthet, dass der berühmte schlafende Satyr, der zugleich mit einer Statue des Septimius Severus gefunden wurde, als man unter dem Pabst Urban dem Achten die Festungsgraben an der angeführten Stelle reinigte, un-

Digitized by Google

ter den so niedergestürzten Denkmälern gewesen sei. Es darf nicht unbemerkt übergangen werden, wie grosse Opfer man in der blühenden Zeit der Kunst gebracht haben würde, um ein solches Werk zu retten. Nicht viele Jahre nachher nahm der König der Gothen Totilas Rom ein (546), ohne dass Belisarius im Stande war, es zu verhindern, oder es ihm wieder zu entreissen. Totilas zeigte sich zwar bei einer spätern Gelegenheit menschlicher, war aber damals ohne Zweifel in hohem Grade gegen die Römer erbittert. Hätten wir vollständigere Nachrichten, so würden wir ohne Zweifel nicht ohne Grund über die Schicksale der Kunstwerke in dieser Schreckensperiode in Bestürzung gesetzt werden. Zwar führte Totilas nicht seine Absicht aus, Rom gänzlich zu zerstören, aber sein Verfahren war doch so strenge, dass Rom, nachdem Totilas wieder weggezogen war, eine Zeit lang, man sagt vierzig Tage hindurch, ganz öde stand. Totilas scheint jedoch, vermuthlich aus politischen Gründen, den Einwohnern, als er wegzog, nicht erlaubt zu haben da zu bleiben[478]). Diese Begebenheiten verdienen, dass wir einen Augenblick bei ihnen verweilen. Da die Eroberer, gleich nachdem Totilas die Stadt eingenommen hatte, sich wilde Grausamkeiten erlaubten, suchte Pelagius den Totilas bei einem Besuche desselben in der Peterskirche zu mildern Gesinnungen zu bringen. Dieser Versuch gelang auch in so weit, dass Totilas befahl des Lebens der Bürger zu schonen. Dagegen gab er ihr Eigenthum Preis mit Allem, was die Stadt an Kostbarkeiten enthielt, nachdem er zuerst sich das ausgewählt hatte, was er selbst haben wollte. Er sandte eine Gesandschaft an Justinian, welche dieser jedoch an Belisarius verwies. Da aber die Gothen jetzt einen Verlust in Lukanien erlitten hatten, beschloss Totilas, ehe er dorthin zöge, Rom anzuzünden und gänzlich zu zerstören. Schon war ein bedeutender Theil der Mauern, Prokopios sagt im Ganzen der dritte Theil, an verschiedenen Stellen niedergerissen, als Belisarius einen Boten mit einem Briefe an den Totilas sandte, dessen Inhalt angeführt zu werden verdient. Belisarius geht von der Bemerkung aus, dass einsichtsvolle und geschickte Männer sich bemühen die Städte zu verschönern, dass aber dagegen nur die Unverständigen, und diejenigen, die sich

nicht schämen der Nachwelt einen solchen Beweis von ihrer Denkart zu überliefern, das Schöne, was sie vorfinden, zu Grunde richten. Rom, sagt er, ist unter allen Städten, welche unter der Sonne sind, allgemein anerkannt für die erste und merkwürdigste. Aber so gross und prachtvoll wäre diese Stadt nicht durch die ausgezeichneten Bestrebungen eines Einzelnen, oder in einem kurzen Zeitraum geworden; viele Herrscher, ganze Schaaren vortrefflicher Männer, lange Zeit und unendliche Reichthümer hätten allein vermocht, so wol alles Andere von allen Seiten in der Welt her, als auch die Künstler in dieser Stadt zu sammeln. Auf diese Weise hätten sie nach und nach eine Stadt wie Rom aufgeführt, und dadurch sich Denkmäler von edler gemeinschaftlicher Wirksamkeit hinterlassen. Sich an diesen Denkmälern zu vergreifen wurde mit Recht als eine Ungerechtigkeit angesehen, die gegen die Menschen aller Zeitalter verübt würde; denn geschähe dies, so würde der Vorzeit das Andenken an ihre Thaten, der Nachwelt die Beschauung jener Werke geraubt werden. Nach diesen Betrachtungen redet er den Totilas mit diesen Worten an: „da dies sich nun so verhält, so erinnere dich wohl, dass Eins von Zweien nothwendig geschehen muss. Entweder wirst Du vom Kaiser im gegenwärtigen Kampfe überwunden, oder, wenn es so sein soll, siegst Du selbst. Siegst Du, dann wirst Du, wenn Du Rom zerstörst, nicht eine fremde, sondern Deine eigene Stadt zerstören; da Du dagegen, wenn Du sie unbeschädigt erhältst, Dir einen Besitz erwirbst, der wol der schönste von allen ist. Aber wenn möglicher Weise das schlimmere Loos Dir zufallen sollte, dann wirst Du Dir grosses Wohlwollen bei dem Sieger erhalten, wenn Du Rom rettest; aber zerstörst Du es, dann wird nicht mehr von schonender Milde die Rede sein, und noch dazu wirst Du keine Frucht von Deinem Betragen erndten. Es erwartet Dich also unter allen Menschen ein Urtheil, das Deiner Handlungsweise entspricht, und in Ansehung dessen Du es, ob es gut oder schlecht ausfallen soll, ganz in Deiner eigenen Wahl hast. Denn wie die Handlungen der Fürsten beschaffen sind, so muss auch der Name, den sie sich dadurch erwerben, beschaffen sein.“ Totilas las diesen Brief mehre Male durch, und da er seinen In-

Digitized by Google

halt ernstlich erwogen hatte, gelobte er, dass er Rom keinen Schaden weiter zufügen wollte. Einen Theil seines Heeres liess er in der Nähe bleiben, um den Belisarius zu beobachten; mit dem übrigen Heere zog er selbst gegen die Lukaner; die Senatoren aber nahm er mit sich, und erlaubte den Einwohnern nicht dort zu bleiben, wie schon oben bemerkt wurde. Die Mehrsten sandte er nach Campanien. — Nachdem Belisarius zuerst einen Versuch gemacht hatte, der misslang, kam er doch in Totilas Abwesenheit wieder in den Besitz von Rom, welches er befestigte und zum Theil wieder bevölkerte. Belisarius hatte darauf Rom wieder verlassen, um neue Unternehmungen auszuführen, die jedoch misslangen. Da griff Totilas Rom wiederum an, dessen Verlust sein Ansehen sehr geschwächt hatte. Zwar vertheidigte der römische Anführer Diogenes, der vorher in Belisars Leibwache gewesen war, die Stadt mit grosser Tapferkeit; aber durch die Verrätherei der Isaurer ward sie doch von Totilas eingenommen. Dies Mal litten die Werke der Kunst wenigstens nichts Bedeutendes; denn Totilas hatte vermuthlich den Plan, Rom zum Sitze seines Reiches zu machen, und daselbst die Gothen und Römer mit einander zu verschmelzen, — ein Plan, der, wie es scheint, besonders durch eine ihm bittere abschlägige Antwort gereift war, die er von dem fränkischen Könige erhalten hatte, als er durch eine Gesandschaft dessen Tochter zur Ehe verlangte. Er rief die Verwiesenen zurück, und beschloss die Gebäude wieder aufzuführen, die voriges Mal niedergerissen und abgebrannt waren[478 b]). — Allerdings ist ein solcher Beschluss, wenn er ausgeführt wird, das beste Mittel ein solches Verbrechen einigermassen zu sühnen; aber in einer Zeit, wie die, von der wir hier sprechen, würde selbst die sorgfältigste Ausführung eines solchen Vorsatzes doch nur unvollkommen zum Ziele geführt haben. Selbst wenn man Gebäude wie die zerstörten hätte aufführen können, welches doch damals, namentlich in Rom, kaum möglich war, würde man dadurch doch nur den leichteren Theil seines Vorhabens erfüllt haben; denn noch weit weniger war es möglich, die Kunstdenkmäler, die von Zeiten, welche von diesen himmelweit verschieden waren, in und bei diesen Gebäuden aufbewahrt wurden, aufs Neue her-

Digitized by Google

vorzubringen, oder, wie vorher, zu sammeln. — Totilas endigte seine Bahn zu früh, als dass man darüber urtheilen kann, wie weit er im Stande gewesen sein würde, seine umfassenden Plane auszuführen. Er fiel (552) in einer Schlacht gegen Narses, Belisars Nachfolger beim Heere. Totilas Nachfolger fiel ebenfalls kurze Zeit nachher, und das ostgothische Reich ging zu Grunde.

Rom hatte nach den zuletzt erwähnten Unglücksfällen wieder angefangen sich zu heben; da brach ein neues Ungewitter über Italien aus. Die Longobarden unter Alboin zogen, unterstützt von den Sachsen und andern Stämmen, die sich an diesen heldenmüthigen und glücklichen Häuptling anschlossen, in Italien ein, vielleicht dazu von Narses aufgefodert, der bei dem Kaiser Justin dem Zweiten in Ungnade gefallen war. Die Longobarden gründeten ihre Macht in Italien von dem Jahre 568 an. Obgleich wir nichts im Besondern von der Zerstörung von Denkmälern anzuführen haben, scheint es doch beinahe mehr als wahrscheinlich zu sein, dass solche politische Umwälzungen, die nur durch Krieg und Streit ausgeführt wurden, den Werken der Kunst, wenn auch unvorsätzlich, Verluste zufügen mussten.

In Constantinopel war auch dieses Jahrhundert reich an denselben Unglücksfällen, welche wir, als vom fünften Jahrhunderte die Rede war, oben erwähnten. Von Feuersbrünsten entstanden unter Justinian dem Ersten nicht weniger als drei, die durch bürgerlichen Aufruhr veranlasst wurden. Unter diesen war insbesondere der Aufruhr, der im Jahre 532 mehre Tage hindurch wüthete, in jeder Rücksicht schrecklich, auch dadurch, dass ein Brand entstand, der unter mehren Gebäuden das früher erwähnte Bad des Zeuxippos verzehrte. Wie reich dies an vortrefflichen Denkmälern war, sieht man aus der gleichfalls früher erwähnten Beschreibung des Christodoros, so wie aus andern Nachrichten, z. B. beim Cedrenus[479]), der eben so, wie Christodoros, besonders auf die grosse Menge von Bildsäulen ausgezeichneter Männer hinweist, die sich an dieser Stelle befanden. Aus diesen und andern Nachrichten kann man sich einen Begriff davon machen, wie gross

Digitized by Google

der Verlust war, den die Kunst bei dieser Gelegenheit litt. — Die zwei andern Feuersbrünste, die auf dieselbe Weise unter Justinian dem Ersten entstanden, ereigneten sich in den Jahren 552 und 569. Unter demselben Kaiser werden vier Erdbeben genannt, von welchen drei in einem sehr kurzen Zwischenraum in die Jahre 553, 554 und 557 fielen. Besonders das erste und das letzte verbreiteten sich weit umher; in Constantinopel selbst stürzten Tempel, Bäder und andere Gebäude zugleich mit einem grossen Theile der Mauern um [479b]).

Durch Kriege, Aufruhr, stets zunehmende Barbarei, Erdbeben u. s. w. ging das, was von Werken der Kunst noch erhalten war, so wol in Constantinopel, als auch an andern Orten, immer mehr zu Grunde. Die unaufhörlichen Kriege schon im siebenten Seculum mit den Sassaniden, und nachher mit Mohamed und seinen Nachfolgern, so wie auch der Umstand, dass die nördlichen Stämme im Anfang des siebenten Jahrhunderts gradenweges bis nach Constantinopel vordrangen, hatten wichtigen Antheil an diesen Verlusten. Prokopios sagt rhetorisirend, dass Griechenland durch diese Verheerungen das Ansehen der Wüsten Skythiens erhielt [479c]). — Was die Schicksale Roms im siebenten Jahrhunderte betrifft, erzählt man, dass der Kaiser Constans der Zweite (642—668), der mit vandalischer Barbarei überall plünderte und zerstörte, wohin er auf seinen Zügen drang, auch nach Rom kam, das er nach einem kurzen Aufenthalt (663) aller seiner aus Bronce verfertigten Kunstarbeiten, namentlich des Daches vom Pantheon, beraubte. Mit diesen Werken und Kostbarkeiten, die durch die auf seinen übrigen Zügen gemachte Beute vermehrt wurden, kam er nach Syrakusä, wo er nach Verlauf einiger Jahre ermordet wurde (668). Jene Beute soll er von Syrakusä nach Constantinopel abgesandt haben, aber die Schiffe, worauf diese sich befand, wurden auf der Reise von den Sarazenen aufgebracht, welche dies Alles nach Alexandria in Aegypten führten. Diese Erzählung hat Johannes Müller mit Winkelmann, Fea und Mehren für wahr angenommen. Auch ist kein hinlänglicher Grund daran zu zweifeln, in so weit sie die Nachricht von der Beute enthält, die Constans von Rom und

Digitized by Google

andern Oertern nach Syrakusä führte. Dagegen scheint sie weniger glaubwürdig mit Rücksicht auf die spätern Schicksale dieser Beute, wenn es dieser Erzählung zufolge heisst, dass sie von den Sarazenen aufgefangen, und nach Alexandria gebracht wurde. Schlosser in der Geschichte der bilderstürmenden Kaiser des oströmischen Reiches, und mit ihm der Herausgeber von Winkelmanns Werken haben gezeigt, wie wenig Zutrauen jene Erzählung, die sich bei Paulus Diaconus und Anastasius findet, verdient; denn Anastasius schreibt oft den Paulus Diaconus aus, und dieser widerspricht sich grade in der hier erwähnten Nachricht, indem er an einer andern Stelle die von Rom weggeführten Denkmäler nach Constantinopel kommen lässt. Wir wissen also nichts mit Gewissheit davon; wahrscheinlich ist es jedoch, dass diese letzte Nachricht beim Paulus Diaconus die wahre ist[480]). — In Constantinopel ereigneten sich zwei bedeutende Feuersbrünste in dem siebenten Jahrhundert unter dem Kaiser Phokas in den Jahren 603 und 608. In Heynes Abhandlung über die Zerstörung der Kunstwerke in Constantinopel sind die Quellen von diesen so wol, als von denjenigen von den folgenden Begebenheiten angeführt, welche hier nur im Vorbeigehen genannt werden.

Die Unglücksfälle nahmen zu; die Verwirrung ward immer grösser. — Gehen wir weiter zum achten und neunten Jahrhundert, dann begegnen uns die gewaltsamen Streitigkeiten, die unter dem Namen des Bilderstreites bekannt sind. Nach und nach hatte man, besonders im vierten und fünften Jahrhundert, die Tempel der Christen mit Bildern vorzüglich von Märtyrern, Lehrern und Oberhäuptern der Kirchen, so wie von Regenten geschmückt. Dies erregte im Anfang kein Aergerniss; auch erwies man diesen Bildern keine Anbetung vor dem sechsten Seculum, in welchem diese Anbetung, die auf mancherlei Weise begünstigt wurde, besonders im Orient immer allgemeiner wurde. Die Zulässigkeit derselben ward Gegenstand ernstlicher Untersuchungen, da die entgegengesetzten Meinungen feindlich gegen einander auftraten, und im Anfang des achten Jahrhunderts in einem offenbaren, heftigen und langwierigen Kampfe ausbrachen. Die Losung zu dem

Digitized by Google

Ausbruche dieses Kampfes gab der vom Kaiser Leo dem Dritten, mit dem Beinamen Isauricus, im Jahr 728 ausgestellte Befehl, dass alle Bilder, die Bilder Christi ausgenommen, aus den Kirchen weggenommen werden sollten. Die beste Aufklärung über diese Streitigkeiten findet man in Schlossers schon vorher genannter Schrift. Hier bemerken wir blos, dass diese Stürme auch die Denkmäler des klassischen Alterthums trafen so wol in so fern sich dergleichen noch in den Tempeln fanden, die zur christlichen Religionsübung eingeweiht waren, als auch zugleich an andern Orten, wenn die gegen allen Bilderdienst, ja gegen alle Bilder entflammte Leidenschaft auch diese als Opfer ihres Hasses fallen liess. Der Hang zur Anbetung der Bilder war inzwischen zu stark, als dass er sich unterdrücken liess, ja er wuchs gar durch den Widerstand. Weder die Anstrengungen einer langen Reihe bilderstürmender Kaiser, noch die Begünstigung der Bilderverehrung durch die Kaiserin Irene am Schluss des achten Jahrhunderts vermochten eben so wenig, als der Versuch Kaiser Michaels des Zweiten (820—829) beiden Parteien Ruhe aufzulegen, jenes Ungewitter zu stillen. Dann und wann wurden diese Unglücksfälle noch durch Ueberfälle von Fremden verschlimmert, zum Beispiel als die Bulgaren unter der Regierung Michaels des Zweiten gradesweges bis nach Constantinopel vordrangen. Erst da Theodora, als Vormünderin ihres Sohnes, Michaels des Dritten, und darauf Basilius der Erste, mit Beinamen der Makedoner, der herrschenden Meinung nachgaben, indem sie die Bilderverehrung erlaubten und begünstigten, erst da hörten diese Streitigkeiten gegen den Schluss des neunten Jahrhunderts auf. In Rom begünstigten die Bischöfe die Verehrung der Bilder, und trugen viel dazu bei, dass diese sich immer mehr und mehr im Occident ausbreitete. — Auch in dem hier erwähnten Zeitraum ereigneten sich so wol Feuersbrünste, als Erdbeben in Constantinopel, wobei jedoch bemerkt werden muss, dass solche Begebenheiten, wenn die Kaiser grade eine mächtige Partei gegen sich hatten, in das ärgste Licht gestellt, ja gar als eine Strafe Gottes über die Gottlosigkeit und das schlechte Betragen der Kaiser dargestellt zu werden pflegen. Dies war namentlich der Fall mit einem grossen Erdbe-

Digitized by Google

ben, welches unter Leo Isauricus, dem eifrigen Verfolger der Bilder und ihrer Verehrer, im Jahr 740 sich ereignete. Schon früher soll unter demselben Kaiser (726) eine bedeutende Feuersbrunst gewüthet haben; wie auch unter Constantin dem Sechsten[481]), mit dem Beinamen Porphyrogenneta, im Jahr 790, unter welchem Kaiser in dem unmittelbar vorhergehenden Jahre (789) ein Erdbeben eintraf. Auch im neunten Jahrhundert ereigneten sich unter Michael dem Dritten im Jahr 861 Erderschütterungen, die besonders am Tage der Himmelfahrt Christi so gewaltsam waren, dass Mauern, Tempel, Gebäude, und unter den Kunstwerken namentlich die Bildsäule des Sieges bei dem sogenannten goldenen Thore niederstürzten. — Unter den spätern Erderschütterungen verdient noch die genannt zu werden, welche sich unter Basilius dem Zweiten im Jahr 986 ereignete, bei welcher ein Theil von der Kuppel der Sophienkirche niederstürzte. Der Kaiser liess sie mit grossen Unkosten wieder in Stand setzen, welche Wiederherstellung sechs Jahre dauerte[482]). Bei diesem, wie bei den übrigen Erdbeben und andern Verheerungen waren die Schicksale der Kunstdenkmäler stets traurig, obgleich die Zahl, welche unter gleichen Umständen zerstört wurden, wol nach und nach abnahm, weil die Menge derselben immer geringer wurde. Ein grosser Theil dieser Werke waren ausserdem Erzeugnisse der späteren Zeiten, vorzüglich Bilder der Kaiser, ihrer Verwandten und Lieblinge, und in so weit war ihr Verlust für die Kunst von keiner grossen Bedeutung.

Wir wollen uns nicht länger dabei aufhalten, mehre Einzelheiten der bisher erwähnten Art anzuführen. Die hier angedeuteten Unglücksfälle hörten nicht auf, und hatten immer dieselben Wirkungen zur Folge[482 b]).

Endlich eröffneten die Kreuzzüge vom Schluss des elften Jahrhunderts an eine neue Reihe von Begebenheiten, die durch ihre so wol schlimmen als guten Folgen höchst merkwürdig sind. Wir übergehen die übrigen Ereignisse der Kreuzzüge, und verweilen nur bei denjenigen, welche für die Geschichte der Kunstdenkmäler am wichtigsten sind. Wir meinen damit besonders die Einnahme Constantinopels im Anfange des drei-

Digitized by Google

zehnten Jahrhunderts, durch die die Franken sich des byzantinischen Thrones bemächtigten, und demnächst die Umstürzung des lateinischen Kaiserthums im Jahr 1261. Wir verweilen hier einen Augenblick bei diesen Ereignissen, denn sie waren beide sehr zerstörend für die noch übrig gebliebenen Kunstwerke. Ohne die warnenden Folgen ähnlicher Unternehmungen in der Vorzeit zu beachten, lud Alexius der Vierte ein Heer von Kreuzfahrern ein, ihm und seinem gefangenen und gemisshandelten Vater Hülfe gegen ihre Feinde zu bringen. Dieses Heer von Kreuzfahrern hatte auf seinem Zuge nach dem heiligen Lande sich schon von seiner eigentlichen Bestimmung abziehen lassen, indem es auf die Auffoderung der Venetianer die dalmatische Stadt Zara eingenommen hatte, die zugleich mit mehren dalmatischen Städten von den Venetianern abgefallen war. Durch diesen Angriff auf eigene Glaubensgenossen zogen sie sich den Bann des Pabstes zu, wodurch die Entfernung Vieler vom Heere, und grosse Uneinigkeiten über die weiteren Unternehmungen bewirkt wurde; doch gelang es dem blinden Dogen der Venetianer, Dandolo, der in der Leitung dieses Zuges die Seele war, und Bonifacius von Montferat, dem Oberanführer des Heeres, den grössten Theil dieser Kreuzfahrer für den von ihnen aufgefassten Plan, nach Constantinopel zu ziehen, zu stimmen. Die glänzenden Versprechungen, welche Alexius ihnen machte, und die vielen ehrgeizigen und gewinnsüchtigen Plane, welche sich an diese Versprechungen knüpften, waren mächtige Triebfedern.

Ueber die Begebenheiten, welche durch dieses Bündniss veranlasst wurden, haben wir noch zwei Beschreibungen von Augenzeugen; eine von Niketas Choniates, der die Geschichte des byzantinischen Reiches vom Jahr 1118—1206 beschrieben hat; eine andere von dem Franken Ville Harduin [483]). Niketas bekleidete wichtige Aemter, und erfuhr selbst mit seiner Familie grosse Verluste und Leiden. Harduin machte den Zug in dem Heere der Kreuzfahrer mit. Beide legen deutlich genug ihre Landsmannschaft an den Tag; geben uns aber doch eine recht lebendige Anschauung der Ereignisse, welche sie beschreiben, wenn man nur gehörige Rücksicht

Digitized by Google

nimmt auf den verschiedenen Standpunkt, von welchem aus jeder die von ihm erzählten Begebenheiten sah und beurtheilte. Die Grösse und Pracht Constantinopels war damals noch so merkwürdig, dass in dem Briefe, den Balduin, nachdem er zum Kaiser ausgerufen war, dem Pabst Innocenz dem Dritten[484]) zustellte, zugestanden wird, dass keine Stadt im Occident mit ihr verglichen werden könne[485]). Von dem Lande selbst sagt er, dass die ganze Welt seines Gleichen nicht aufzuweisen habe. — Acht Tage nachdem die Feindseligkeiten ausgebrochen waren, eroberten die Kreuzfahrer Constantinopel mit Sturm im Monat Julius **1203**, und schon damals entstand, oder richtiger gesagt, ward Feuer angelegt, wodurch ein ganzes Quartier der Stadt vernichtet wurde. Ohne Zweifel ging bei diesem Brande Vieles zu Grunde[486]); aber weder war er von so bedeutendem Umfange, als die zunächst folgenden, noch traf er den prachtvollsten Theil der Stadt, in welchem so wol die meisten ausgezeichneten Werke der Architektur, als der übrigen Künste sich befanden. — Aber das Unglück auch dieser blieb nicht lange aus. Isaak und sein Sohn Alexius fühlten sich zu schwach, durch eigene Hülfe sich auf dem durch fremde Macht wieder gewonnenen Throne zu halten; deswegen und weil sie sich nicht im Stande sahen, die bereits gegebenen, und die immer noch dazu ihnen abgezwungenen Versprechungen den Kreuzfahrern zu erfüllen, baten sie selbst diese, ihren Aufenthalt zu verlängern. Dies geschah, und die Kreuzfahrer bequemten sich nach dem Verlangen des Kaisers die Stadt zu räumen, und ausserhalb derselben ein Lager aufzuschlagen. Doch ward das Schicksal Constantinopels dadurch nicht gemildert. Selbst nicht der Gebrauch, den Alexius und Isaak von den Schätzen der Tempel zu machen sich erlaubten, vermochten jene Versprechungen und Foderungen zu befriedigen, welche letzteren beständig zunahmen, je mehr die übermüthigen Krieger die Schwäche so wol der Herrscher, als des Volkes kennen lernten, und je mehr ihre Begierde, die noch dazu durch die Unthätigkeit des Heeres genährt wurde, durch den Anblick der Pracht und der Reichthümer der Stadt entflammt wurde, die sie immer mehr und mehr als ihre sichere Beute zu betrachten sich gewöhnten.

Digitized by Google

Es musste nothwendig ein feindseliges Verhältniss zwischen dem Heere, das, wie oben bemerkt ist, in einem Lager ausserhalb der Stadt lag, und den Einwohnern derselben, ja gar in der Stadt selbst zwischen ihren griechischen und lateinischen Bewohnern entstehen. Ein Ausbruch dieser Stimmung gab Veranlassung zu der grössten von den Verheerungen, welche auch sonst in so reichem Maasse Constantinopel trafen. Wir treffen hier auch ein Beispiel der Verschiedenheit in den Berichten des Niketas und Harduin. Sie sind beide einig darin, dass die Feuersnoth, von der wir sprechen werden, durch einen Kampf zwischen feindlichen Parteien entstand; aber Niketas[487]) führt als Veranlassung an, dass die Kreuzfahrer eine Synagoge der Sarazenen plünderten, worüber ein Streit mit den Einwohnern entstand, der zur Folge hatte, dass die Kreuzfahrer sich in der Stadt vertheilten und sie anzündeten. Harduin dagegen sagt, dass dies bei einem Streit zwischen den griechischen und lateinischen Einwohnern geschah, und fügt hinzu, dass das Kreuzheer, das von seinem Lager so viele schöne und grosse Kirchen, so viele prachtvolle Palläste, und so ungeheure Reichthümer von dem Feuer verzehrt werden sah, ohne zu Hülfe kommen zu können, bei diesem Anblick von Mitleiden tief gerührt wurde. Doch welches auch die nächste Veranlassung war, es entstand ein Brand, der fürchterlicher, als alle vorhergehende die Nacht und den Tag darauf bis in den Abend hinein wüthete[488]). Nach Harduin dauerte es acht Tage, bis er ganz gelöscht wurde; jene Zeitangabe muss also von der grössten Heftigkeit des Brandes verstanden werden. Er fing an in dem nördlichen Theil der Stadt bei der Moschee der Sarazenen, und verbreitete sich in einer weiten Ausdehnung gegen Osten bis an die Sophienkirche, gegen Westen bis nach Perama. Die Bogengänge fielen zusammen, die öffentlichen Plätze mit ihren reichen Verzierungen wurden zerstört; nichts widerstand der Macht des Feuers. Unter den Stellen, welche diese Zerstörung traf, nennt man das Forum Constantins, und den westlichen Theil des Hippodromos, dessen nördlicher Theil, wie wir oben gesehen haben, im Anfang des siebenten Jahrhunderts durch Feuer zerstört wurde. Was die frühere Zeit bis jetzt erhalten

Digitized by Google

hatte, ging jetzt, so weit das Feuer sich verbreitete, zu Grunde, die oft prachtvollen Privatwohnungen zugleich mit den öffentlichen Denkmälern. Aber es blieb nicht blos bei den Zerstörungen, die das Feuer anrichtete, denn auch durch Menschenhände wurden die Werke der Kunst ohne Schonung zerstört. Dass die Lateiner, wie Niketas berichtet, sich die ausschweifendsten Plünderungen erlaubten, das ist, wenn auch Harduin nichts davon sagt, mehr als wahrscheinlich. Aber wie wenig die Leidenschaft damals in ihrer Raserei gegen die Werke der Kunst Maass hielt, leuchtet vor allen aus dem hervor, was Niketas von einem ausgezeichneten Athenen-Bilde erzählt, das von den Byzantinern selbst zerstört wurde. Dieses Bild, welches von Niketas mit warmer Bewunderung beschrieben wird, war aus Bronce verfertigt, und stand auf dem Forum Constantins; es war dreissig Fuss hoch und stand auf einer Columne (στήλη). Es war künstlich drapirt, hatte Gürtel um den Leib, und auf der Aegis desselben war das Haupt der Gorgo angebracht. Unter dem Helm wogte das künstlich geflochtene Haar hervor. Die rechte Hand hielt die Göttin ausgestreckt gegen Süden, und neigte gleichfalls den Kopf etwas nach dieser Seite hin. Es ist bekannt, wie sehr der Glaube, dass böse Dämonen in den Bildsäulen der heidnischen Götter ihre Wohnungen hätten, dazu beigetragen habe, den Fanatismus, den politischen so wol, als den religiösen, zu ihrer Vernichtung zu entflammen. Auch das hier erwähnte Denkmal ward ein Opfer dieser Leidenschaft. Denn wenngleich Niketas diesem die hier beschriebene Stellung mit Bestimmtheit beilegt, so behauptete doch der byzantinische Pöbel, dass die Göttin nach Westen hinsähe, und den Feinden, die ihr Lager auf dieser Seite hätten, zuwinkte, in die Stadt zu kommen. Dieser Glaube war hinreichend sie so zu erhitzen, dass sie in der Raserei der Leidenschaft dieses ausgezeichnete Bild entzwei schlugen. Vielleicht hat grade die lebendige Wahrheit, die gleichsam aus diesem Bilde den Beschauer ansprach, dazu beigetragen, jene Vernichtung zu wecken und zu bestärken. So änderten sich die Zeiten; früherhin hätte diese Eigenschaft ohne Zweifel der Göttin Bewunderung und Anbetung erworben. Ich wage übrigens nicht

Digitized by Google

zu entscheiden, ob dieses Bild eins von denjenigen war, von welchen wir sonst Nachricht haben, und dann, welches von diesen. Die Nachrichten, selbst von den berühmtesten, sind zu unzulänglich, um eine sichere Vergleichung darauf bauen zu können. Bei dieser Gelegenheit erwähnt Niketas ausserdem ein Denkmal, welches den kalydonischen Eber vorstellte, und welches Isaak vom Hippodromos nach dem Palatium bringen liess. Ein Bild des kalydonischen Ebers, vielleicht dasselbe, wovon wir hier sprechen, finden wir in der griechischen Anthologie beschrieben[489]). Es war nach der Beschreibung von Bronce, voll Leben und Kraft, mit emporgerichteten Borsten, mit fletschenden Zähnen, mit wild funkelndem Blick und schäumendem Munde. Diese Beschreibung entspricht mehren Dichterschilderungen[490]), die der Künstler ohne Zweifel vor Augen hatte. Unter den erhaltenen Denkmälern giebt es zwei, welche jener Beschreibung entsprechen. Das Hauptwerk ist in dem florentinischen Museum[491]), von Marmor und von mehr als natürlicher Grösse. Man rechnet es zu den vorzüglichsten Werken, die aus dem Alterthum erhalten sind[492]). Eine etwas kleinere, aber antike Nachahmung davon, oder vielleicht von einem gemeinschaftlichen Originale, findet man in der Villa Borghese von einer schwarzgrauen Marmorart (Marmor bigio). Welches Schicksal jenes Denkmal in Constantinopel späterhin gehabt habe, ist uns unbekannt.

Nach dem hier erwähnten Brande zogen Constantinopels lateinische Einwohner, deren Anzahl Harduins Bericht zufolge sich auf funfzehn tausend belief, aus der Stadt, und begaben sich in das Lager der Kreuzfahrer. Doch beweist dies weder dafür noch dawider, dass der Brand durch ihre Schuld entstanden sei; denn in jedem Fall war die Stimmung zwischen den Byzantinern und Lateinern jetzt so gespannt, dass jene Auswanderung wol ganz unvermeidlich war. Dies Missverhältniss nahm immer mehr zu, da es genährt wurde durch die immer steigenden Forderungen der Kreuzfahrer, durch ihre wilde Verfahrungsart, so wie durch die Ungeneigtheit der Byzantiner diese Forderungen zu befriedigen, im Verein mit ihrem Wunsche, endlich von diesen beschwerlichen Gästen befreit

Digitized by Google

zu werden. So lange die Kaiser, ohne es jedoch zu wagen, eine allgemeine Steuer aufzulegen, sich allerlei Erpressungen und Raub erlaubten, um einigermassen das gute Verständniss zu erhalten, ging es so leidlich, wie es unter solchen Umständen erwartet werden konnte. Als aber Alexius nach einer Reise in die Provinzen, welche er so glücklich war wieder zum Gehorsam zu bringen, die Hülfe seiner Bundesgenossen nicht länger zu bedürfen glaubte, und daher Kälte und Widerwillen gegen sie zeigte, kam es, besonders seit dem eine Gesandschaft vom Lager höhnisch abgewiesen worden war, immer mehr und mehr zum offenbaren Bruche. Harduin übergeht hier die Zerstörungen der Franken, und leitet alles Böse, was geschah, daraus ab, dass man die Verpflichtungen brach, welche man gegen die Kreuzfahrer, als Wohlthäter, hatte; aber es ist mehr als wahrscheinlich, dass die Franken unter Umständen, wie die hier geschilderten, nur allzu sehr sich wilden Plünderungen und Zerstörungen überliessen. Diese trafen denn, wie auch Niketas berichtet, zuerst und zuvörderst das, was sich ausserhalb der Stadt und am Strande befand. Die Kreuzfahrer plünderten und verbrannten die Palläste der Kaiser längs der Küste, und die übrigen Landstädte zugleich mit den Tempeln. In Constantinopel nahm das Missvergnügen, die Verwirrung und Anarchie täglich zu. Diesen Zustand benutzte Dukas Alexius Murzuflus (superciliosus), und da Alexius der Vierte, nachdem man einen Gegenkaiser Nicolaus Canobus gewählt hatte, in seiner verzweifelten Stellung sich wieder den Franken in die Arme werfen, ja diese gar zur Hülfe ins Palatium hinein führen wollte, ward er bei einem nächtlichen Ueberfall von Murzuflus und dessen Anhängern umgebracht. Täglich fielen Streitigkeiten und Scharmützel zwischen den Kreuzfahrern und Griechen vor. Selbst mit grösserer Klugheit von Seiten der Regierung, als die, welche man zeigte, würde ein offenbarer Bruch kaum haben vermieden werden können. Alexius Dukas Murzuflus, der sich jetzt des Thrones bemächtigt hatte, rüstete sich zwar, aber auch er trug nur Schwäche und Stumpfsinn in seinem Schilde. Eben so war ohne Zweifel auch der Hass des Volkes gegen die Kreuzfahrer eine Aufwallung aufgeregter Leidenschaften, wel-

Digitized by Google

che zwar bisweilen durch einen falschen Schein als Vorboten von grossen, kräftigen Thaten täuschen, aber doch damals, wie so oft nachher, wenn die Zeit der Probe kam, sich als Blendwerk zeigte, und in sein verächtliches Nichts zurücksank. Es war, wie wir schon bemerkt haben, unmöglich den Frieden zu erhalten. Die Thore wurden gesperrt, die Kreuzfahrer setzten schon im Voraus die nöthigen Bestimmungen über die Theilung der Beute fest, und schon den zwölften April im Jahre 1204 nahmen sie wieder Constantinopel ein, welches wiederum schreckliche Zerstörungen erfuhr[493]). Die Verwirrung war allgemein; Mord, Plünderung und Brand kannten keine Grenzen. Dieser Brand traf den östlichen Theil der Stadt, der vorher verschont geblieben war; er dauerte eine ganze Nacht und einen ganzen Tag, und Harduin sagt, dass er mehr Gebäude verzehrte, als in drei der grössten Städte in Frankreich sich finden. Ausser dem Vielen, was vernichtet wurde, kamen die Eroberer in den Besitz einer ungeheuren Beute, die sie so wol in den Tempeln und Pallästen, als in den Privatwohnungen vorfanden. Wie gross diese Beute war, beweist eine Stelle in dem früher erwähnten Bericht an den Pabst Innocenz den Dritten, die zu wichtig ist, als dass wir sie hier übergehen dürfen. Wir lesen darin: „Von Gold, Silber, kostbaren Stoffen, Edelsteinen und allen Arten von Kostbarkeiten findet man hier eine so unendliche Menge, dass der ganze Occident nicht so viel davon zu besitzen scheint.“ Keines Eigenthums, keiner Person schonte man. Niketas hat merkwürdige Scenen von den Schrecknissen erzählt, die vorfielen[494]); und der Pabst selbst bestätigt die Wahrheit dieser Beschuldigungen durch die scharfe Zurechtweisung, die er den Kreuzfahrern gab, nachdem er den vorhin erwähnten Brief erhalten hatte[495]). Die Beute theilte man zwar, in so weit es möglich war, über die festgesetzten Bestimmungen zu wachen, aber wie unmöglich es sein musste, diese ganz zu halten, ist leicht einzusehen. Bei dieser Gelegenheit wird besonders der Haupttempel in Constantinopel, die Kirche der heiligen Sophia erwähnt, welche durch ihre Reichthümer und Kostbarkeiten mehr, als irgend ein andrer Ort, die Aufmerksamkeit der Eroberer auf sich zog. So gross war auch, wenn

Digitized by Google

wir dem Niketas glauben dürfen, der Eifer, mit welchem sie diesen, damals ohne Zweifel noch mit Kunstwerken reichlich versehenen Tempel ausplünderten, dass man gar die Lastthiere grade in das Allerheiligste hineinführte, um sie mit der Beute zu beladen. Einige der vorzüglichsten Werke, welche bei dieser Gelegenheit zerstört wurden, findet man bei Niketas angeführt, und nach ihm bei Heyne in seiner Abhandlung über die Zerstörung der Kunstdenkmäler in Constantinopel[495b]). Vorzüglich galt es alle aus Metall verfertigten Denkmäler. Niketas nennt zum Beispiel eine Here auf dem Forum Constantins, die so gross war, dass vier Gespann Ochsen kaum im Stande waren das Metall von dem entzwei geschlagenen Kopfe nach dem Palatium zu ziehen. Eben so nennt Niketas von den Denkmälern auf dem Hippodromos einen Herakles von so kolossaler Grösse, dass der Umfang des Daumens die Dicke eines Mannes um den Leib ausmachte, und die Länge des Beins bis ans Knie die Höhe eines Mannes hatte. Hierzu fügen wir noch ein Denkmal, das merkwürdig ist so wol durch seinen Kunstwerth, als weil es von jener Zerstörung gerettet wurde. Wir meinen die vier berühmten Pferde von Kupfer, die jetzt über dem mittelsten Eingange zur St. Marcus-Kirche in Venedig stehen. In Constantinopel sollen sie ihren Platz auf dem Hippodromos gehabt haben, und nach der hier erwähnten Eroberung wurden sie nach Venedig geführt. Ihre frühere Geschichte ist ganz ungewiss, und ich zweifle sehr daran, dass sie jemals ganz ins Reine wird gebracht werden können. Ein solches Viergespann wird öfters unter den Denkmälern erwähnt, welche sich in Constantinopel befanden[495c]); aber es ist so wol gänzlich ungewiss, ob an diesen Stellen von den hier erwähnten Pferden die Rede ist, als auch sehe ich selbst dann, wenn man dieses annimmt, gleichwol nicht, dass man zu einem befriedigenden Resultate kommt. Die in der Anmerkung (495c) angeführten Schriftsteller sagen, dass die Pferde, von denen sie sprechen, unter Theodosius dem Jüngern von Chios gekommen wären. Auf die Aussage dieser Schriftsteller hat Mustoxides[495d]) seine Meinung gebaut, dass sie von dieser Insel wären, eine Meinung, die schon Banduri[495e]) in seinem Commentar zu dem hier öfters benutzten

anonymen Verfasser über die Denkmäler des Alterthums in Constantinopel angenommen hatte. — Cicognara[495 f]) hat vorzüglich eine Medaille von Nero benutzt, auf welcher ähnliche Pferde vorkommen, um die Meinung zu vertheidigen, dass sie in Rom zu Neros Zeit gegossen wären zur Zierde des Triumphbogens bei Veranlassung des Sieges über den Tiridates von Armenien. Aber theils finde ich schon bei Ramnusius[495 g]), dass es dergleichen Pferde auch auf älteren Münzen giebt, theils hat ausserdem Mustoxides[495 h]) zu beweisen gesucht, dass eine solche Aehnlichkeit, als die von Cicognara angenommene, nicht einmal zwischen den Pferden auf der neronischen Münze und dem venetianischen Denkmale Statt findet. Nachdem diese Abhandlungen von Cicognara und Mustoxides herausgekommen waren, hat Dandolo[495 i]) in einer Schrift, die Veranlassung zu einem gelehrten Streite gab, die Meinung zu vertheidigen gesucht, dass diese Pferde zu dem Sonnenwagen gehörten, der, wie mehre Schriftsteller sagen, zu und nach Constantin des Grossen Zeit in Constantinopel gewesen sein soll[495 k]). Uebrigens kommt auch diese Meinung, so weit ich, ohne die Abhandlung Dandolos bei der Hand zu haben, darüber zu urtheilen im Stande bin, schon bei Ramnusius vor[495 l]), welcher berichtet, dass Einige annehmen, diese Pferde wären vom Lysippos für die Rhodier verfertigt. — Endlich fügen wir zu allen diesen abweichenden und wenig befriedigenden Nachrichten und Vermuthungen die Erzählung, welche sich bei Ramnusius findet, leider ohne Beweis, dass Augustus diese Pferde von Alexandrien nach Rom führte, nachdem er den Antonius und die Cleopatra überwunden hatte, so wie dass sie, nachdem sie in Rom selbst ihren Platz mehrmals geändert hatten, von Constantin dem Grossen nach Constantinopel gebracht wurden, als er von Rom und vielen andern Oertern Denkmäler dorthin führte, um seine neue Residenz, besonders den Hippodromos derselben zu schmücken[495 m]).

Die Flucht des Kaisers, Dandolos Weigerung die ihm angebotene Kaiserwürde anzunehmen, Balduins Wahl, so wie die Begebenheiten unter seiner Regierung, gehen uns hier nichts an. Wir fügen nur hinzu, dass Griechenland auch in

Digitized by Google

diesem Zeitraum viel so wol durch eigene Tyrannen, als durch feindliche Ueberfälle, so wol zu Lande, als von der Seeseite durch Seeräuber litt[496]). Der Usurpator Leo Scurus von Nauplium war damals ein in Griechenland gefürchteter Name. Athen war unter den Städten, die er heimsuchte. Er plünderte die Stadt, aber Michael Choniates, Balduins Bruder, vertheidigte die Akropolis, und Scurus zog anderswohin; doch wurde Athen nicht lange nachher von Marchio eingenommen. Die Franken wurden nach und nach Herren Griechenlands, und theilten es unter sich, bei welcher Theilung dem Ville Harduin, der unsere eine Hauptquelle in der Erzählung von diesen Begebenheiten ist, die Regierung über Achaja zufiel, während die Venetianer ihre Uebermacht zur See benutzten, um sich in den Besitz der griechischen Inseln zu setzen. Bedeutende Beschädigungen und Zerstörungen der Werke der Kunst ereigneten sich nothwendig unter diesen, so wie unter allen ähnlichen Begebenheiten so wol vor, als nach dieser Zeit. Dagegen war die Wegführung der Denkmäler seltener als früher und späterhin; denn man liess sich wol vorzüglich von dem Preise leiten, den man darauf setzte, in so fern sie von edlen Metallen verfertigt oder damit geschmückt waren, in welchem Falle man sie wahrscheinlicher Weise gewöhnlich entzwei schlug oder schmolz. Die Nachrichten von dergleichen Unternehmungen sind inzwischen selten; denn ein solches Verfahren gehörte mit zur Ordnung des Tages, und weckte nicht mehr die Gefühle, wie vorher, als noch Sinn für das Alterthum und Bewunderung der Werke desselben ausgebreiteter und lebendiger waren. Was eben über die Zerstörung der Denkmäler um des Metalles willen bemerkt wurde, das wird so wol durch andere Beispiele, von denen einige früher berührt worden sind, als auch durch eine Stelle beim Niketas[497]) bestätigt, wo er von der Zerstörung broncener Denkmäler auch nach Balduins Tode Nachricht ertheilt. Als Beispiel nennt er eine Statue zu Pferde von ausgezeichnetem Werthe, aber von ungewisser Bedeutung. Man war damals in keinem Zweige der Erklärungskunst stark. — Doch wie viel auch in Griechenland selbst zerstört wurde, so haben wir doch schon bei früheren Gelegenheiten darauf aufmerksam gemacht,

Digitized by Google

dass dieses Land einen so unendlichen Reichthum von Kunstdenkmälern besass, und dass diese an so viele Oerter vertheilt waren, dass weder Zeit noch Schicksal diese Quelle haben erschöpfen können. Anders verhält es sich mit den Oertern, wo die Werke der Kunst blos von anderswoher gesammelt werden, ohne dass die schöpferische Kunst dort ihre Heimath findet. Ist auch an einem solchen Orte Vieles gesammelt, so ist es doch nur durch die Sammellust einzelner Personen oder Zeiten geschehen; und wenn bedeutende Unglücksfälle die Oerter treffen, an welchen solche Sammlungen sich befinden, dann verschwinden die Kunst und die Werke derselben von da, beinahe ohne irgend eine Spur nachzulassen.

Wir haben die Hauptmomente von den Schicksalen der Kunstwerke in Constantinopel dargestellt, und kaum wagen wir wol zu viel, wenn wir glauben, dass die nachfolgende Zeit, besonders nach den Begebenheiten in den Jahren 1203 und 1204, wol nicht viel mehr der Art zu zerstören vorfand. Doch entging das, was noch gerettet sein mochte, gleichwol nicht den gewöhnlichen Unglücksfällen weder damals, als der nikäische Feldherr Angelus Strategopulus im Jahr 1261 durch die Eroberung Constantinopels das lateinische Kaiserthum im Osten stürzte, bei welcher Gelegenheit die Griechen selbst die Stadt an vier verschiedenen Stellen anzündeten, noch ging es besser während der langen Reihe von Kriegen, bürgerlichen Unruhen, von Verwirrung und Zerrüttung einer jeden Art, bis Constantinopel nach tapferer Vertheidigung unter Constantin dem Elften im Jahr 1453 von den Türken unter Mohamed dem Zweiten erobert wurde. Dies Mal wurde die Stadt zwar nicht angezündet, aber geplündert, und von der Zeit an waren ausser andern Unglücksfällen, welche sie trafen, und Feuersbrünsten, welche dann und wann mit grosser Heftigkeit wütheten, die Denkmäler ohne Achtung und Schutz ganz der freien Willkühr jedes Einzelnen überlassen. Man riss Gebäude nieder, um die Materialien zu der Aufführung anderer Gebäude anzuwenden, und mit den übrigen Denkmälern des Alterthums schaltete man auf vielerlei Weise bald aus Muthwillen, bald aus Gewinnsucht. Was wir hier zuletzt gesagt

Digitized by Google

haben, gilt zugleich mehr oder minder von allen Ländern und Städten, wo sich in den hier erwähnten Zeiten noch Werke der klassischen Kunst fanden.

Die antike Zeit war geschlossen. Die noch erhaltenen Denkmäler derselben zeugten von einem unter den Menschen verschwundenen Zustande; aber man achtete nicht auf diese Zeugen, man forschte nicht nach ihrer Bedeutung und hatte keinen Sinn für ihre Schönheit. Doch hörten auf der andern Seite die gewaltsamen, durch Zerstörungslust veranlassten Angriffe auf die Denkmäler auf. Je mehr das Heidenthum aus den Ländern verschwand, die früherhin der Hauptsitz der Cultur gewesen waren, und wo ihre letzten Reste noch aufbewahrt wurden, desto mehr hörte auch der Kampf auf, den das Heidenthum hervorgerufen hatte, und damit dem grössten Theile nach jene vorsetzliche Zerstörung der Kunstdenkmäler desselben[493]). Doch sollten diese nicht einer ewigen Vergessenheit und Geringschätzung übergeben werden. Eine neue Ordnung der Dinge bildete sich in Europa, mit dieser zugleich eine geistige Wiedergeburt, die in ihrer weitern Entwicklung unserm Erdtheile die Stütze gegeben hat, durch welche sie unter so vielen zerstörenden Verirrungen und Stürmen des Unglücks doch stets mit unüberwundener Hoffnung und Streben nach einem bessern Zustande, sich aufrecht erhalten hat und — erhält. Da jene Wiedergeburt anfing sich, besonders in Italien, zu entwickeln, da ward die Aufmerksamkeit wieder auf das Alterthum hingeleitet, das durch seine Denkmäler sich bald geltend machte als das nachahmungswürdigste Muster für das neue Streben, welches jedoch zugleich seine kräftige Selbstständigkeit an den Tag gelegt hatte, schon ehe man recht ernstlich angefangen hatte, das Alterthum zu benutzen. Zu dieser grossen Veränderung, welche ihre Wirkungen immer weiter verbreitete, trugen die Kreuzzüge nicht wenig bei. Zwar muss man einräumen, dass diese wohlthätige Wirkung der Kreuzzüge sich nicht unmittelbar zeigte, aber unläugbar ist es doch, dass sie durch die Begeisterung, die sie den theilnehmenden Nationen mittheilten, durch Erregung der Aufmerksamkeit auf bisher unbekannte

Digitized by Google

Gegenstände, so wie dadurch, dass sie eine neue Sphäre der Wirksamkeit eröffneten, und durch die genauere Verbindung, die durch sie zwischen fernen Nationen bewirkt wurde, jenen Uebergang zu dem Bessern bedeutend vorbereiteten, mit welchem der aufs Neue geweckte Sinn für Wissenschaft und Kunst unzertrennlich verbunden war. Selbst fernere Begebenheiten, wie Johannes Chrysoloras und mehrer gelehrten Griechen Ankunft und folgenreiche Wirksamkeit in Italien von dem Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts an und im funfzehnten Jahrhunderte waren durch die Kreuzzüge und den Einfluss derselben vorbereitet[498b]).

Nach und nach, da man die Schätze der Litteratur ans Licht zog, wurde zugleich auch die Lust, die Werke der Kunst genauer kennen zu lernen, aufzubewahren und zu sammeln geweckt. Theils legte man sich durch die Veranstaltung solcher Sammlungen Ehre ein, theils fing man an, wenn auch nur von einem untergeordneten Gesichtspunkte, einzusehen, wie wichtig es sei, das Studium der Kunstwerke mit dem Studium der Litteratur zu verbinden. Wir werden in dem Folgenden Einiges darüber sagen, wie man damals diese Verbindung betrachtete; aber so beschränkt und untergeordnet die Ansicht auch war, sie war doch ein wichtiger Schritt vorwärts, und eine Vorbereitung auf die richtigere Behandlungsweise, die sich nach und nach, wenn auch langsam, entwickelte. Wie gross die Verdienste zuerst der Mediceer, und demnächst mehrer Päbste, besonders Leos des Zehnten, um Wissenschaft und Kunst, namentlich um das Studium des klassischen Alterthums waren, ist jedem bekannt, der nur einige Kenntniss von der Geschichte der menschlichen Cultur hat. Hier, wo wir von dem Schicksale der Kunstdenkmäler handeln, ist es hinlänglich zu bemerken, dass die Achtung für diese, und die Lust sie zu besitzen, immer mehr zunahm. Die Sammellust der Reichen gab den Denkmälern einen Werth, den sie seit dem Untergange des klassischen Alterthums nicht gehabt hatten. Wer sie aus der Erde herausgrub, oder sie auf andre Weise aus ihrer Vergessenheit hervorzog, durfte Rechnung darauf machen, reichlich belohnt zu werden. So belohnte der Pabst

Digitized by Google

Julius der Zweite, Leos des Zehnten Vorgänger, den Finder der Laokoons-Gruppe (1506). Solche Belohnungen waren häufig und beförderten den Eifer sehr, mit welchem die gleichsam verschwundenen, ausserdem auf vielerlei Weise gemisshandelten und geringgeschätzten Denkmäler wieder herbeigeschafft wurden. So entstanden theils grössere, theils kleinere, so wol private, als öffentliche Sammlungen von den Kunstdenkmälern des klassischen Alterthums, besonders in Florenz und Rom, aber auch in dem übrigen Italien und in den mehrsten Ländern Europas.

Einen bedeutenden Zuwachs erhielt die Masse der Denkmäler des klassischen Alterthums durch die Entdeckung der drei Städte Herculanum, Pompeji und Stabiä, welche durch einen Ausbruch des Vesuv im Jahre siebenzig nach Christi Geburt mit Lava und Asche bedeckt wurden. Die erste Ausgrabung geschah zufällig im Jahr 1711, aber erst 1736 kam man zur Gewissheit davon, dass die Stadt Herculanum unter der Erde grade an dem Orte verborgen läge, wo jetzt Portici oben darauf liegt. Diese Entdeckung gab eine Zeitlang nachher Veranlassung zu der Stiftung der herculanischen Academie, und zur Anlegung des Museums in Portici. Dazu kam späterhin 1763 die Entdeckung von Pompeji, das nur durch Asche und Sand verborgen war, zum Theil nur in dünnen Lagen, wodurch die Ausgrabung nicht nur möglich gemacht ist, sondern sich auch ohne bedeutende Schwierigkeit bewerkstelligen lässt. Ausser den 1696, theils nicht aufgerollten, theils noch der Welt so gut als unbekannten Papyrusrollen[499]) hat man durch diese Ausgrabungen eine bedeutende Anzahl von Gemälden, Broncen, Büsten, Statuen, Lampen, Candelabern und anderen Anticaglien gewonnen[500]). Früherhin wurden diese Denkmäler auf dem Schlosse in Portici aufbewahrt; jetzt dagegen machen sie, mit Ausnahme der Gemälde, die noch (1823) in Portici sind, einen eignen Theil von den bedeutenden Kunstsammlungen aus, die in verschiedenen Abtheilungen, unter welchen auch jene Papyrusrollen ihren Platz haben, in Neapel selbst, im Museo Borbonico, das auch gli studii genannt wird, aufbewahrt werden. Natürlicher Weise ist der

Digitized by Google

Kunstwerth der einzelnen Werke in der herculanisch-pompejischen Sammlung sehr verschieden; aber besonders wenn man sie sich in den localen Umgebungen denkt, welche vor Jedem offen da liegen, der jene Oerter besucht, sind sie von besonderer Wichtigkeit, als ein unschätzbarer Beitrag zur Kenntniss von dem bürgerlichen Privatleben in dem Theile des Alterthums, wovon man diese Städte mit dem, was sich in ihnen findet, als Zeugen betrachten kann. Aber so bedeutend die Ausbeute von diesen Nachgrabungen auch ist, sie würde doch viel bedeutender sein, wenn man nicht von Anfang an die ganze Sache, so wol was die Ausgrabung selbst, als was die Bekanntmachung des Gefundenen betrifft, mit einer unbegreiflichen Langsamkeit behandelt hätte. Von den Spuren, die man von einer ältern Nachgrabung in Herculanum gefunden hat[501]), spreche ich hier nicht. Weder die Zeit, noch die nähern Umstände, noch was man damals fand, sind hinlänglich bekannt. Aber da man ungefähr 1711 bei der von dem Prinzen Elbeuf von Lothringen veranstalteten Grabung eines Brunnens zufällig drei weibliche Marmorfiguren gefunden hatte[502]), fand sich die Regierung zwar befugt, dem Prinzen Elbeuf das weitere Graben an dieser Stelle zu verbieten; aber dagegen fand sie sich nicht verpflichtet, dem einladenden Winke, den jener glückliche Zufall gegeben hatte, zu folgen. Es verfloss noch eine ziemlich lange Reihe von Jahren, ohne dass etwas vorgenommen wurde. Erst nachdem die spanische Dynastie auf den Thron Neapels gekommen war (1735) liess König Karl der Dritte die Nachgrabung fortsetzen. Die erste bedeutende Entdeckung war das Theater in Herculanum, und demnächst nach und nach die übrigen Entdeckungen so wol in Herculanum, als in Pompeji und Stabiä. Aber langsam ging man doch immer zu Werke. Nach Winckelmanns Zeugniss[503]) waren zu seiner Zeit nicht mehr als funfzig Menschen, die Sklaven von der Barbarei mit einberechnet, mit dem Ausgraben der hier genannten drei Städte beschäftigt, und im Jahr 1762 sah man nicht mehr als acht Menschen bei dieser Arbeit in Pompeji. Dass die Arbeit bei Herculanum den wünschenswerthen Fortgang nicht gehabt hat, ja selbst bei grösserer Thätigkeit nicht haben könnte, ist zwar wol be-

Digitized by Google

greiflich, und so wol damit zu entschuldigen, dass die Masse, welche ausgegraben werden soll, sehr hart ist, als zugleich mit der Gefahr, mit der diese Ausgrabung wegen der oben darauf liegenden Gebäude verbunden ist. Die Folge davon ist denn auch die, dass die Ausgrabung von Herculanum, so viel ich weiss, ganz aufgehört hat. Dagegen ist es, was Pompeji betrifft, wo die Arbeit leicht, ohne Gefahr und reich an Ausbeute ist, sehr zu wünschen, dass sie mit demselben Eifer fortgesetzt werden möchte, mit welchem sie unter Murats Regierung betrieben wurde[503 b]). Uebrigens hat die herculanische Sammlung mehre Verluste erlitten. Gegen den Schluss des vorigen Jahrhunderts kam ein Theil der Denkmäler durch Diebstahl weg. Auch die Wirkungen des Krieges sind nicht ausgeblieben; denn theils kam ein Theil nach Frankreich, theils ward ein Theil, um nicht in die Hände der Franzosen zu fallen, nach Sicilien hinüber gebracht. Wie Vieles auf solche Weise verloren ist, das ist mir unbekannt, und kaum ist etwas Befriedigendes darüber zur öffentlichen Kunde gekommen[504]). Unter den Werken, die nicht zurückgekehrt sind, ist eine Reihe von Gemälden, die zu den interessantesten dieser Kunstart vom Alterthume gehören. Wir meinen die acht Musen — Euterpe fehlt — mit darauf gezeichneten Namen, die nach Frankreich weggeführt wurden, und in die Sammlung der Kaiserin Josephine in Malmaison kamen. Sie sind nicht nach Neapel zurückgekommen, sondern entweder sind sie noch in Frankreich, oder sie sind mit den übrigen Kunstsachen von Malmaison in den Besitz des Kaisers von Russland gekommen. Der Apollo, der zu diesen Musen gehörte, ist jedoch, so viel ich weiss, in Neapel geblieben[505]).

Ausserdem haben theils der Zufall, theils planmässige Nachsuchung und Nachgrabung oft und an vielen Oertern Denkmäler bald von grösserer, bald von geringerer Wichtigkeit zu Tage gefördert. Es würde zu weitläufig und hier zugleich unzweckmässig sein, im Einzelnen Alles, ja auch nur das Wichtigere von dem, was man so entdeckt und gefunden hat, durchzugehen. In Ansehung der wichtigeren Denkmäler wird es ausserdem in der Kunstgeschichte und in der Kunst-

Digitized by Google

mythologie passend bemerkt, bei welcher Gelegenheit sie zuerst bekannt geworden sind, so wie dasjenige, was man sonst in dieser Hinsicht berücksichtigen müsste. Doch — da ich hier die Einleitung zum Studium der antiken Kunst getrennt für sich darstelle, ohne die Kunstgeschichte hinzuzufügen, darf ich wol hin und wieder bei einer passenden Gelegenheit mir erlauben, etwas in das Gebiet derselben hinüber zu gehen, indem ich das Eine und Andere, was sonst seinen Platz in der Kunstgeschichte selbst haben würde, hinzufüge. So kommt es mir hier zweckmässig vor, diejenige von den neueren Kunstentdeckungen zu erwähnen, die namentlich für die Archäologie der Skulptur von so grosser Wichtigkeit ist, dass sie wol vor jeder andern unsere Aufmerksamkeit verdient.

Ich meine hiermit die Ausgrabung, die im Jahr 1811 auf der Insel Aegina veranstaltet wurde[506]). Die bei dieser Gelegenheit gefundenen Denkmäler sind jetzt allgemein unter dem Namen der äginetischen bekannt. Sie werden so von dem Orte genannt, wo sie gefunden worden sind, und zugleich weil mehre Alterthumsforscher geglaubt haben, dass man von diesen Denkmälern den eigenthümlichen Kunststyl, der unter dem Namen des *äginetischen* auf dieser Insel vor der Periode der Perserkriege blühete, ableiten und ihn dadurch bestimmen könnte. Doch hat man noch nicht darüber einig werden können, worin der charakteristische Unterschied, namentlich von dem ältesten attischen Kunststyl, bestand, und jene Behauptung hat daher auch Widerspruch und Zweifel erfahren, nicht als wenn man die Eigenthümlichkeit der äginetischen Kunst läugnen wollte, sondern weil man die Mittel, die vorhanden sind, nicht als hinlänglich zu einer sicheren Entscheidung der behandelten Frage betrachtet[507]).

Man fand diese Denkmäler in den Ruinen eines dorischen Tempels, von dem man gewöhnlich annimmt, dass er dem Zeus Panhellenios geheiligt gewesen sei. Die Sage berichtet, dass er erst von Aeakos angelegt, späterhin aber erneuert und verschönert worden war. Ausser einer bedeutenden Menge Bruchstücke fand man, so weit ich nach den abweichenden Nachrichten darüber urtheilen kann, siebenzehn mehr oder

Digitized by Google

weniger vollständige Figuren, welche die beiden Frontons und die Akroterien des Tempels geschmückt hatten.

Diese Entdeckung würde wichtig gewesen sein, wenn diese Werke auch zu den spätern, mehr bekannten Kunstperioden gehört hätten, aber doppelt wichtig ist sie dadurch, dass diese Denkmäler durch die Eigenthümlichkeit, die sie an den Tag legen, nicht in einer einzelnen oder in wenigen Figuren, sondern in einer bedeutenden Menge von Originalwerken uns die Kunst auf einer der Stufen zeigen, welche sie einnahm, ehe Phidias mit schöpferischem Geiste die Schranken durchbrach, die bisher ihren freien Flug gehemmt hatten, und Werke hervorbrachte, welche in kräftiger und edler Grösse wol nie weder früher noch später ihres Gleichen gehabt haben. So helfen diese Denkmäler einem wirklichen Mangel ab, und tragen mehr, als alle andere dazu bei, die dunkelste Periode in der sonst zusammenhängenden und leicht zu überschauenden Entwicklung der griechischen Kunst aufzuklären.

Was den Kunststyl dieser Denkmäler betrifft, berichten Augenzeugen, was gleichfalls Abbildungen bestätigen, dass sie sich durch bewundernswürdige Treue in Nachahmung der Formen der Natur, im Vereine mit grosser Kraft, durch Leben und Mannichfaltigkeit in den Stellungen auszeichnen. Aber neben diesen ausgezeichneten Eigenschaften sehen wir in denselben Werken Spuren der ältern, unvollkommneren Kunst. Diese Spuren bestätigen die Meinung, dass die Kunst in der ältesten Zeit an bestimmte (typische) Formen gebunden war, welche durch ihr ehrwürdiges Alter und durch religiöse Gebräuche ein so grosses Ansehen erhalten hatten, dass man fortfuhr, sie zum Theil zu erhalten, noch lange Zeit nachdem sich die Kunst bedeutend ausgebildet hatte. Dieser Einfluss der ältesten Kunst zeigt sich besonders in der Physiognomie, so wie in der Behandlung des Haares und der Gewänder.

In dieser zusammengedrängten Beschreibung des Kunststyls der äginetischen Denkmäler haben wir die Schilderung der griechischen Kunst in einem ihrer vollkommneren Uebergänge von ihrem ältesten Zustande zu ihrer höhern Ausbildung umfasst. Zwar lässt sich die Zeit, in welcher diese

Digitized by Google

Denkmäler verfertigt wurden, nicht genau bestimmen, welches man daraus sieht, dass man sie auf der einen Seite bis gegen die 50ste Olympiade zurück geführt, und auf der andern sie in die nächste Zeit vor Phidias gewiesen; ja sie wol gar mit ihm gleichzeitig gestellt hat. Eben so wenig kann entschieden werden, welchem oder welchen von den berühmten äginetischen Künstlern jener Zeit sie beigelegt werden müssen. Doch so ungern man auch diese Fragen unbeantwortet lässt, hat diese Ungewissheit doch keinen Einfluss auf die Bestimmung des Platzes, den diese Denkmäler in der Reihe der Denkmäler der griechischen Kunst einnehmen.

Dass die Religion, wie wir bereits andeuteten, nicht wenig dazu beitrug, den einmal angenommenen Typus für die Art, den menschlichen Körper in den Werken der Kunst darzustellen, zu erhalten, wird durch eine Vergleichung des Bildes der Athene, das sich unter den äginetischen Denkmälern findet, mit den übrigen von diesen Bildern bestätigt. Man wird dabei finden, dass das Athenen-Bild, welchem unter den Fragmenten ein Kopf entspricht, der vermuthlich zu dem Athenen-Bilde in dem entgegengesetzten Fronton gehörte, noch mehr, als die übrigen, nach den Regeln jenes ältesten Kunststyls ausgearbeitet ist. Es ist natürlich, dass diese Regeln am längsten bei den Bildern beobachtet wurden, die vorzüglich Gegenstand der Verehrung waren. Die Ehrerbietung gegen solche Bilder war so gross, dass da, wo es nothwendig wurde, sie durch neue abzulösen, man diese entweder ganz oder doch zum Theil jenen ältern ähnlich auszuarbeiten pflegte, selbst dann, wenn die Kunst zu der Zeit, da die neuen Bilder verfertigt wurden, schon vor langer Zeit jene veraltete Form verlassen, und sich zu höherer Vollkommenheit ausgebildet hatte. Daraus folgt dann, dass wir keinesweges aus der älteren Form eines Kunstwerks schliessen können, dass ein solches Bild in dem Zeitalter verfertigt sei, da diese Kunstform die allgemein herrschende war. Ueberhaupt ist es bekannt genug, wie wenig man bei den mehrsten noch erhaltenen Denkmälern des Alterthums sich darauf verlassen darf, dass man in ihnen die Originale selbst besitzt. Aber grade

Digitized by Google

dadurch sind die äginetischen, eben so wie die phigalischen, und die sogenannten elginschen Denkmäler von der Akropolis in Athen, vorzüglich wichtig, dass sie mit Rücksicht auf die Stelle, wo sie gefunden sind, in Verbindung mit allen übrigen Umständen, mit dem höchsten Grade von Wahrscheinlichkeit für Originalwerke gehalten werden müssen. Die Bedeutung der äginetischen Denkmäler betreffend, von welchen ein Theil den östlichen, der andere den westlichen Fronton des Tempels schmückte, mag es hier genug sein zu bemerken, dass beide Seiten höchst wahrscheinlich Momente aus der Geschichte der Aeakiden darstellten. Zu untersuchen, welche diese Momente sind, so wie die auf mancherlei Weise abweichenden Erklärungen zu sichten, das liegt ausser den Grenzen dieser Schrift[508]). — Ein Jahr nachdem diese Denkmäler gefunden waren, wurden sie von dem Kronprinzen von Baiern gekauft, um nach vollendeter Restauration eine Hauptzierde in der von ihm aufgeführten und reichlich ausgestatteten Glyptothek in München auszumachen[509]). Es würde ungerecht sein, wenn man nicht anerkennen wollte, dass die Besonnenheit und Einsicht, welche bei der Ausgrabung dieser Denkmäler an den Tag gelegt ist, in hohem Grade zu dem glücklichen Ausfall dieses Unternehmens beigetragen habe. Statt, wie sonst Sitte und Gebrauch ist, das Gefundene auf gut Glück in die Welt zu schicken, ohne Rücksicht auf den Ort oder auf die Umgebungen, wo es gefunden wurde, oder auf andere oft wichtige Umstände, hat man bei der äginetischen Nachgrabung alle die Vorsichtsmassregeln beobachtet, welche Verhältnisse und Umstände erlaubten. So hat Aufmerksamkeit auf den Zustand der Ruinen und auf ihre Lage Cockerell auf die Vermuthung geleitet, dass dieser Tempel durch ein Erdbeben zerstört worden sei. Die genauen Ausmessungen, die man an Ort und Stelle von den Dimensionen des Tempels veranstaltet hat, in Vergleichung mit der Ordnung, in welcher man die niedergestürzten Denkmäler fand, hat die sehr schwierige, und vielleicht sonst unmögliche Aufgabe sehr erleichtert, diese Denkmäler so zusammenzustellen und zu ordnen, wie sie nach Wahrscheinlichkeit geordnet waren, da sie noch ihren Platz auf dem Gebäude selbst einnah-

Digitized by Google

men. Diese Aufstellung wurde von Cockerell, Thorwaldsen und Wagner vollendet, und ist natürlicher Weise vom grössten Einfluss so wol auf die Erklärung dieser Denkmäler, als auf ihre Restauration gewesen. Von dieser werden wir weiter unten sprechen, wenn wir zuvor einige Bemerkungen über die Restauration der antiken Denkmäler im Allgemeinen vorausgeschickt haben.

Die ganze vorhergehende Entwicklung der Geschichte der Kunstdenkmäler enthält hinlängliche Aufklärung über die Ursache, warum es unter den vom Alterthume erhaltenen Denkmälern sehr wenige giebt, die ganz und vollkommen so erhalten auf uns gekommen sind, wie sie ehemals aus der Hand des Künstlers gingen. Wir haben gesehen, wie so wol die Zeit, als auch manche, theils zufällige, theils vorsetzlich zugefügte Unglücksfälle auf sie gewirkt haben. Die mehrsten Denkmäler sind in mehr oder minder beschädigtem Zustande, und von manchen gar nur einzelne Bruchstücke gefunden worden. Hätten die, welche die Antiken fanden und sammelten, immer mit lebendigem und ungemischtem Interesse diese als ehrwürdige Reste der klassischen Kunst, und als sprechende Beweise von der Genialität und Tüchtigkeit des Alterthums betrachtet, dann würden sie ohne Zweifel in den meisten Fällen sie lieber in ihrem beschädigten Zustande aufbewahrt haben, als sie allen schädlichen Folgen einer unzeitigen, oft einsichtslosen und fuscherhaften Restauration auszusetzen. Wer hat grössere Sammlungen gesehen, und sich nicht durch die vielen missgestalteten und mit dem Uebrigen disharmonirenden Arme, Beine und andere Zusätze, durch die man das Fehlende hat ersetzen wollen, aufs Unangenehmste gestört gefühlt? Wer wollte nicht lieber in der Phantasie dies ausfüllen? und wer hat nicht gefühlt, wie viel schwieriger es ist, sich die störenden, gegen alle bessere Einsicht und alles Gefühl streitenden Zusätze wegzudenken? — Es ist kaum nöthig zu bemerken, dass ich hiermit nicht der Meinung bin, unvernünftiger Weise den Stab über einsichtsvolle und wohl ausgeführte Restaurationen zu brechen; denn wenn diese von der Art sind, dass ihre Richtigkeit uns unmittelbar einleuchtend ist, und sie

Digitized by Google

uns auch nicht durch ihren Mangel an Schönheit stören, dann werden sie freilich von allen vernünftig Urtheilenden mit Beifall und Dank angenommen. Man freut sich, wenn man das Kunstwerk so, wie der Meister es nach aller Wahrscheinlichkeit bildete, in seiner Ganzheit sieht, und findet den Genuss dadurch so wol vervollständigt, als erhöht. Aber leider! von solcher Beschaffenheit ist die Mehrzahl der Restaurationen, besonders die von den ältern Zeiten her, nicht; und doch sind diese schlechten Restaurationen, grade weil sie so sehr in die Augen fallend sind, für Kunst und Wissenschaft weniger schädlich, als andere, die, obgleich nicht weniger falsch, von so täuschender Natur sind, dass sie oft selbst geübte Kenner hinter das Licht geführt haben. Als die Lust Werke der Kunst zu sammeln zuerst entstand, war die eben erwähnte, wünschenswerthe Behandlungsweise, sie lieber in beschädigtem Zustande zu haben, als sie einer willkührlichen Behandlung zu übergeben, nicht zu erwarten, ja es würde gar unbillig sein, diese bei der Beurtheilung der Verfahrungsweise, der man damals folgte, vorauszusetzen. Man sah die neuen Kunsterwerbungen mehr von seinem eignen, als von dem Standpunkte des Alterthums; man wollte diese Schätze vollkommen geniessen, für welche Sinn und Gefühl wieder geweckt waren, und man setzte eine vorzügliche Ehre darin, grosse und schöne Sammlungen derselben zu veranstalten. Aber der beschädigte Zustand der Denkmäler entsprach nur wenig diesen Zwecken, wie man sie sich damals dachte. Zwar legte man jeder Antike, wenn sie auch sehr beschädigt war, einen bedeutenden Werth bei, aber man sah es zugleich für nothwendig an, das Beschädigte und Mangelnde zu ergänzen, nicht blos wenn es sich auf solche Theile beschränkte, bei denen man nicht der Gefahr ausgesetzt war, bedeutende Fehler zu begehen, wenn nur die Arbeit einigermassen gut ausgeführt wurde, z. B. wenn Lippen, Nase, einzelne Finger u. s. w. fehlten, oder gar zu auffallenden Schaden genommen hatten; sondern man ging selbst dann von demselben Gesichtspunkte aus, wenn bedeutendere, sehr wesentliche Theile fehlten, selbst solche, worauf die Bedeutung des Denkmals beruhete. Man wollte das Denkmal ganz haben; aber *was* aus diesem Ganzen wurde,

Digitized by Google

und *wie* es wurde, darum bekümmerte man sich leider nur allzu wenig. Doppelt gefährlich ward diese Neigung der Liebhaber dadurch, dass sie auf alle Weise unterstüzt, und — was schlimmer ist — durch Betrügereien gewinnsüchtiger Künstler und Kunsthändler hintergangen wurde. Unwissenheit, Ungeschicklichkeit und Gewinnsucht wirkten so im Vereine zum Schaden der Kunst, der Wissenschaft und des edleren Geschmackes. Man ging gar so weit, dass man Bruchstücke von mehren verschiedenen Denkmälern dazu anwandte, etwas Ganzes daraus zusammen zu flicken[509 b]). So war es sehr allgemein, wenn einer Statue der Kopf fehlte, und man einen Kopf hatte, der einigermassen schien passen zu können, wozu man aber keinen Leib hatte, dass man dann einen solchen Kopf und Leib zusammenfügte. Man ging gar so weit, dass man nicht einmal darauf Rücksicht nahm, ob diese zusammengebrachten Theile in Ansehung des Kunststyls übereinstimmten, wodurch bisweilen die auffallendste Unähnlichkeit zuwege gebracht wurde, wie die Kunstgeschichte bei der Erwähnung der einzelnen Denkmäler nur allzu häufig zu bemerken Gelegenheit hat. Dazu kommt noch der Leichtsinn, mit dem man selbst dann, wenn die ursprüngliche Bedeutung ganz dunkel war, durch willkührliche Hinzufügung von Attributen, bald die eine, bald die andere Gottheit zu Stande brachte, an die der antike Künstler wol oft gar nicht bei der Ausarbeitung des Denkmals gedacht hatte[510]). Durch ein solches Verfahren wurde man gar oft veranlasst, sich an dem wirklich Antiken zu vergreifen, indem man, entweder um die antiken Theile, die man zusammensetzte, leichter an einander zu passen, oder überhaupt um der Restauration willen theils etwas wegnahm, theils es veränderte. Endlich hat man, indem man den Schaden ersetzen wollte, den der Marmor oft durch Feuchtigkeit, durch die Einwirkung der Luft oder durch Stoss an einzelnen Stellen genommen hatte, in manchen Fällen nur übel ärger gemacht, indem man durch Retouchiren solcher Stellen oft die ächte Schönheit und Harmonie gestört hat, die der antiken Kunst so charakteristisch ist, und für welche die glatt polirte Oberfläche nur einen geringen Ersatz giebt.

Digitized by Google

Es ist bekannt, dass es zu jeder Zeit ehrenvolle Ausnahmen von den beschriebenen Fehlern gab, so wie sie auch da, wo sie sich finden, nicht überall in gleichem Grade vorhanden sind. Aber sie sind so häufig und so grob, dass man nicht genug vor ihnen warnen kann, wäre es auch nur um der Irrthümer willen, die nicht blos in der Archäologie, sondern auch in der Mythologie entstehen, wenn man die Denkmäler benutzt, ohne dass ihre Aechtheit so wol im Ganzen, als in ihren einzelnen Theilen aufs Genaueste untersucht worden ist. Die Irrthümer, die auf diese Weise entstanden sind, sind zahllos[511]). Besonders ist es misslich, wenn man sich, ohne selbst die Denkmäler in Augenschein zu nehmen, auf Abgüsse, Abdrücke, und — wie es am häufigsten der Fall ist — auf Kupfer und Beschreibungen verlassen muss. Denn wenngleich es selbst für den einsichtsvollen und geübten Augenzeugen oft in hohem Grade schwierig, bisweilen wol gar unmöglich ist, mit Bestimmtheit das Aechte von dem Falschen zu unterscheiden, ist es doch nicht weniger gewiss, dass man, zumal früherhin, in den eben genannten Hülfsmitteln für das archäologische und mythologische Studium zu wenig Sorgfalt angewandt, oder richtiger gesagt, die doch so wichtige Anzeige des Aechten und Falschen gänzlich versäumt hat. Cavaceppi, der in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts viele Antiken restaurirte, und einen bedeutenden Handel damit trieb, gab so ein Kupferwerk über die von ihm restaurirten Denkmäler heraus, aber ohne anzugeben, was antik und modern an diesen Denkmälern war[512]). Nach und nach hat man angefangen grössere Aufmerksamkeit auf diesen Theil der archäologischen Kritik zu verwenden. Man giebt häufiger, als vorhin, auf Kupfern und Umrissen die modernen Zusätze an, oder führt sie doch in der Erklärung an. Die Bahn, welche Winckelmann auch hier eröffnete, ist nachher mit Glück fortgesetzt worden; und als Muster für diese Art der Kritik können wir theils Zoega nennen so wol in seinen anderen Schriften, als in seinen Bemerkungen über die Marmorwerke in Visconti Museum Pio-Clementinum, theils H. Meyer so wol bei anderen Gelegenheiten, als in seinen Bemerkungen über die florentinische Gallerie[513]).

Digitized by Google

Man sieht leicht ein, wie grosse Vorsicht in der Behandlungsart der Antiken angewandt werden müsse. Ohne Zweifel ist es sicherer, ja ich darf sagen verdienstlicher in diesem Punkte wenig, selbst zu wenig, als viel zu thun. Die Regeln, die man vorzüglich zu beobachten hat, sind folgende: 1) dass man sich von der Aechtheit des Denkmals so wol im Ganzen, als in seinen einzelnen Theilen überzeugen; 2) dass man es richtig erklären und 3) dass, wenn man so die Restauration vorbereitet hat, man sie mit der erforderlichen Kunsteinsicht und Geschicklichkeit ausführen müsse. Ausser der technischen Geschicklichkeit, die sich in der Wahl der Materialien und der Bearbeitung derselben zeigt, ist bei dem, der mit Glück antike Denkmäler restauriren soll, nächst der eignen Geschicklichkeit, die bei jedem Künstler vorausgesetzt wird, erforderlich, dass er mit der antiken Kunst genau vertraut sein muss, nicht blos im Allgemeinen, sondern dass er sich gar lebhaft in die Eigenthümlichkeit des vorhandenen Denkmals hinein versetzen, sich diese aneignen, und sie gleichsam neu wieder hervorbringen könne, so wol mit Rücksicht auf den Kunststyl, zu welchem es gehört, als auf die individuellen Eigenthümlichkeiten desselben. Nur durch die Erfüllung dieser Bedingungen kann es gelingen, die Form, die Stellung und den Ausdruck der hinzugefügten Theile mit den antiken Theilen so in Uebereinstimmung zu bringen, dass aus dem Charakter und der Anordnung des Ganzen die Harmonie hervorleuchtet, welche das unerlässliche Kennzeichen wahrer Kunstwerke ist. Je vollkommner man diese Foderungen auch bei der Restauration kleinerer Theile, z. B. der Lippen, der Nase u. s. w., erfüllt, und je grössere Sorgfalt man darauf verwendet, dass man selbst in Nebensachen, z. B. in Waffen, Geräthen, Kleidung und Ornamenten, nichts anbringt, was gegen den Geist und die Sitte des Alterthums streitet, desto vollkommner hat man eine heilige Kunstpflicht erfüllt, und sieht sich durch den Beifall und den Dank der Kenner und Kunstliebhaber belohnt[512]).

Wir haben schon oben auf die Aechtheit der äginetischen Denkmäler aufmerksam gemacht, so wie auf die Einsicht und Sorgfalt, mit welcher ihre Ausgrabung besorgt wurde; fügen

Digitized by Google

wir dazu noch, dass ihre auf diese Art günstig vorbereitete Restauration Thorwaldsen übertragen wurde, einem Künstler, in dem sich alle zu diesem Zwecke wünschenswerthen Eigenschaften in einem Grade vereinigt finden, wie vielleicht noch nie bei irgend einem Bildhauer in der modernen Zeit, dann wird man sich leicht vorstellen, dass diese auf eine Weise restaurirt worden sind, welche selbst die strengsten Foderungen gar bis zu dem Grade befriedigt, dass sie eine Illusion der ursprünglichen Ganzheit hervorrufen, in welcher diese Werke aus der Hand ihrer Meister hervorgingen.

Zu diesen Betrachtungen über die Restauration der Antiken fügen wir hier noch die Bemerkung, dass man schon im Alterthum Restaurationen kannte und davon Gebrauch machte. Selbst eins von den äginetischen Denkmälern dient zum Beispiele hiervon; aber es ist wahrscheinlich, dass diese Restauration eben so alt ist, wie das Denkmal selbst, und dass sie zur Ausbesserung eines Schadens, der demselben unter der Ausarbeitung selbst zugefügt war, Statt gefunden habe[515]). Allgemeiner wurden die Restaurationen in der Periode der Römer, von der Zeit an, da die Kunstdenkmäler Griechenlands durch gewaltsame Kriege, und durch Wegführung nach fremden Oertern, besonders nach Rom, mehr als vorher der Beschädigung ausgesetzt waren. In Rom waren diese Denkmäler ein Luxusartikel; also war es um so nothwendiger die beschädigten zu restauriren[516]).

Wie die Lust antike Kunstdenkmäler zu sammeln entstand, und welcher Verfahrungsweise man gewöhnlich folgte, um diese Lust zu befriedigen, ist bereits im Vorhergehenden gezeigt worden. Gleichfalls ist oben bemerkt worden, dass solche Sammlungen so wol in Italien, als an vielen andern Oertern veranstaltet wurden. Es liegt uns nur noch ob, ehe wir diese Uebersicht über das Schicksal der Denkmäler schliessen, auf die wichtigsten Oerter hinzuweisen, wo sich solche Sammlungen finden, so wie auch einige Aufklärungen hinzuzufügen, welche zu einer nähern Kenntniss von diesen Sammlungen und ihrem Inhalte leiten können. Doch streben wir hierbei keinesweges nach Vollständigkeit. Diese würde, wenn sie auch zu

Digitized by Google

dem Plane der gegenwärtigen Schrift gehörte, unmöglich sein; denn so wol andere Ursachen, als insbesondere die Ortsveränderungen der Werke der Kunst, namentlich der Antiken, die durch Kriege und das abwechselnde Glück derselben bewirkt worden sind, haben diesen Gegenstand in manchen Theilen unsicher gemacht. — Die Lust antike Denkmäler zu sammeln hatte man sonst in neueren Zeiten durch Nachgraben, oder dadurch, dass man auf andere Weise die Werke der Kunst aufsuchte, so wie durch Kauf, besonders in den Ländern, wo jene Erwerbungsarten wenig oder keine Ausbeute bringen würden, zu befriedigen gepflegt; aber von der Zeit an, da die französische Revolution und ihre nächsten Folgen Frankreichs Waffen nach den mehrsten Ländern Europas siegreich herum führte, wurden auch die Antiken eine von den Gegenständen der französischen Eroberungslust. Auf das Recht des Stärkern gestützt nahm man allenthalben die vorgefundenen Denkmäler in Besitz. So wurde Paris unter einer langen Reihe von Siegen der Sammlungsplatz eines ungeheuren Schatzes von Kunstwerken jeder Art, und die Antiken nahmen nicht den letzten Platz darunter ein. Ich will nicht entscheiden, ob und in wie weit Kunstsinn und Liebe zu den Werken der Kunst Antheil an dem Eifer hatten, mit welchem diese Sammlungen veranstaltet wurden; aber nichts ist gewisser, als dass er nicht der einzige Beweggrund war; und gesetzt auch, dass er in einem höhern Grade vorhanden war, als anzunehmen man Grund zu haben scheint, so kann er doch nicht den bittern Eindruck auslöschen, der von einer Handlung unzertrennlich ist, durch welche die schon an sich schweren Bürden des Krieges durch Ausübung einer Gewalt, die grade den edleren und aufgeklärteren Theil des überwundenen Volkes am härtesten verwundet, vorsetzlich vermehrt werden. Selbst von einem milderen Gesichtspunkte aus, als der, den man damals zu wählen pflegte, da diese Frage mit der Leidenschaftlichkeit verhandelt wurde, die jeder Parteistreit mit sich führt, kann man doch nicht annehmen, dass die bequemere Benutzung, die sich so darbietet, und der dadurch erleichterte Ueberblick der ganzen Kunst oder doch grösserer Theile derselben, als so wichtig betrachtet werden dürfe, dass dadurch das Miss-

Digitized by Google

liche aufgewogen werde, was selbst blos mit Rücksicht auf die möglichen Unglücksfälle unzertrennlich damit verbunden ist, wenn man so Vieles von dem auf einer Stelle sammelt, was, wenn es zu Grunde ginge, auf keine Weise erstattet werden könnte. Fügen wir noch, wie billig ist, den Verlust und die Entbehrung hinzu, welche man an manchen Oertern schmerzlich fühlte, von welchen diese Schätze weggeführt waren, und erinnern wir, dass unter diesen Oertern manche waren, wo diese Werke theils entstanden, theils durch langen Besitz oder durch besondere Umstände eine theure und unentbehrliche Umgebung geworden waren, dann muss man wol die Unzulänglichkeit der übermüthigen Foderungen der Eroberungssucht und Prachtliebe einräumen, selbst wenn man voraussetzt, dass Frankreichs Hauptstadt der Hauptsitz für Europas Wissenschaft und Kunst je werden könnte. Der Gang der Begebenheiten hat die Werke der Kunst ihren vorigen Eigenthümern zurückgegeben. Dem grössten Theile nach nehmen sie ihren vorigen Platz wieder ein, und dadurch ist die Museographie, die durch jene Wegführungen ganz in Verwirrung gebracht war, wieder einigermassen in Ordnung gekommen. Doch sind einzelne Sammlungen von Antiken aufgelöst worden, z. B. die giustinianische, rondaninische, aldobrandinische, so wie das, was in der Villa Neroni und in dem Pallast Verospi war; andere sind anderswohin gekommen, z. B. die Antiken, die ehemals der Familie Farnese gehörten, die von Rom nach Neapel gekommen sind, und die herrliche Sammlung der Villa Borghese, welche Napoleon gekauft hatte, und die deswegen in Frankreich blieb, da sie für ein rechtmässiges Eigenthum dieses Landes anerkannt wurde. Schon früher litt Rom einen grossen Verlust, da im Jahre 1770 ein bedeutender Theil, und späterhin noch mehre von den Denkmälern, welche die Villa Medici schmückten, nach Florenz geführt wurden. — Was so mit diesen und mehren Sammlungen geschehen ist, findet noch in weit höherem Grade mit einzelnen Denkmälern Statt. Viele von diesen haben durch Schenkung, Umtausch, Verkauf und auf andere Weise ihre Besitzer verändert. Von einem Theile derselben weiss man, wohin sie gekommen sind, von andern ist es entweder ungewiss, wovon wir oben Beispiele angeführt ha-

Digitized by Google

ben, indem wir von den herculanischen Musen sprachen, oder gänzlich unbekannt, was zum Beispiel der Fall mit den vielen Denkmälern ist, welche reisende Engländer gekauft, nach England geführt, und dort dem grössten Theile nach auf ihre Landgüter gebracht haben, ohne dass man von den mehrsten weiss, wo sie sind. Wir sind weit davon entfernt, den edlen Genuss zu verkennen, welchen Viele, die nicht von Eigenheit und Mode getrieben wurden, sich auf solche Weise verschafft haben; aber auf der andern Seite ist es auch gewiss, dass die Wissenschaft, für welche die möglichst vollständige Benutzung der Werke der Kunst von grosser Wichtigkeit ist, allen Grund hat, über einen solchen Verlust zu klagen. — Aus dem so Angeführten kann man beurtheilen, mit welcher Einschränkung es verstanden werden muss, dass die älteren Beschreibungen von Kunstsammlungen wieder in Kraft getreten sind. Dies gilt, die zuverlässigen Ausnahmen mit einberechnet, nur von den Sammlungen und Denkmälern, die den Staaten oder Regierungen zugehören. Für die genaue Zurücklieferung dieser ist natürlicher Weise mit besonderer Sorgfalt gesorgt worden, so wie es auch bei diesen am leichtesten war, die angenommenen Bestimmungen mit Genauigkeit auszuführen. Die Freunde der Menschheit wünschen, dass die Freude und die Hoffnungen, welche diese wiedergewonnenen Schätze an manchen Oertern weckten, jetzt und in Zukunft Früchte für die Kunst, die Wissenschaft und das Leben tragen mögen, und dass sie ein glücklicheres Loos haben mögen, als manche andere Wünsche und Hoffnungen, welche zu derselben Zeit Alle belebten, denen die Menschen und ihre Angelegenheiten nicht gleichgültig oder noch etwas Schlimmeres sind.

Ausführliche Nachricht von den wichtigsten Antikensammlungen findet man in verschiedenen Schriften. Von diesen will ich hier nur die Aufklärungen nennen, die von Meusel [517]), C. D. Beck [518]), Welcker [519]), und den Herausgebern von Winckelmanns Werken [520]), gegeben sind. Man findet bei diesen theils die Sammlungen, zum Theil mit ihrem Inhalte, genannt, theils auch Hinweisungen auf solche Schriften, in welchen die Sammlungen beschrieben, und zum Theil mit Kupferstichen

Digitized by Google

und Umrissen entweder von allen oder den wichtigeren der Denkmäler begleitet sind, die sie enthalten. Nach dieser Anweisung zur Erwerbung vollständigerer Kenntniss, will ich, doch ohne weitere Hinweisungen[521]), einige der wichtigsten Oerter nennen, wo sich jetzt antike Kunstwerke gesammelt finden.

Rom wird billiger Weise zuerst genannt. Gar nicht zu berechnende, ja unbegreifliche Umwälzungen müssten Statt finden, um diese Stadt des gerechten Anspruches darauf, für die klassischste unter allen Städten zu gelten, zu berauben. Nicht blos zeichnet sich Rom durch seine Kunstsammlungen aus, die, so vorzüglich sie auch sind, doch auf mancherlei Weise dem allzu oft zerstörenden Einflusse der Zeit und der Begebenheiten ausgesetzt sein könnten, sondern in Rom ist der Boden selbst klassisch. Der Umstand, dass die grösste Anzahl Denkmäler, die wol jemals an einer Stelle gesammelt waren, grade damals in Rom war, als die Kunst in Verfall kam, da die Werke derselben geringgeschätzt, und auf mancherlei Weise gemisshandelt wurden, grade dieser Umstand brachte es mit sich, dass die Erde in ihren aufbewahrenden Schoos unzählige Denkmäler und Bruchstücke aufnahm, die zwar schon in grosser Menge wieder ans Licht gezogen sind, von denen aber doch ohne Zweifel noch viele verborgen liegen, in Anschung derer man hoffen darf, dass theils einsichtsvolles Nachsuchen, theils glückliche Zufälle sie nach und nach zu Tage fördern werden. Wie die Zeiten wechseln, das sieht man aus einem Beispiele, das ich hier der in gegenwärtiger Schrift mitgetheilten Uebersicht über die Schicksale der Denkmäler hinzufügen will. Der gelehrte Franz Poggio, ein Florentiner, der auch dadurch berühmt ist, dass er mehre, damals noch unbekannte Handschriften klassischer Schriftsteller, z. B. des Quinctilian, des Valerius Flaccus u. A., fand, hat eine Schrift über die abwechselnden Schicksale der Stadt Rom verfasst[522]), und berichtet darin, dass er zu seiner Zeit, im Anfang des funfzehnten Jahrhunderts, in Rom nicht mehr als sechs Statuen kannte, fünf von Marmor und eine von Bronce. Diese sechs Statuen waren: die zwei berühmten Colossalstatuen mit den Pferden auf Monte Cavallo; zwei Flussgötter,

Digitized by Google

nämlich der Nil und der Tiber; der sogenannte Marforio (vielleicht Okeanos) und Marcus Aurelius zu Pferde bei der Laterankirche. Selbst wenn man diese Nachricht, die doch mit Rücksicht auf den Verfasser grossen Anspruch auf Glaubwürdigkeit hat, nicht ganz buchstäblich nehmen will, leuchtet gleichwol die Kunstarmuth der Zeit selbst in Rom hervor, in Vergleich mit dem Ueberfluss der Werke der Kunst, welcher, nachdem Wissenschaft und Kunst wieder ins Leben gerufen waren, sich beinahe über alle Vorstellung vermehrt hat. Den grössten Reichthum von diesen Schätzen besass Rom wol in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

Roms antike Kunstdenkmäler, mit Ausschluss der merkwürdigen architektonischen Ueberreste, finden sich ausser dem, was in den Kirchen und auf öffentlichen Plätzen ist, im Museum Capitolinum, im Museum Pio-Clementinum auf dem Vatican, so wie auch in den Gärten und der Bibliothek des Vaticans, und in dem zur Bibliothek gehörigen Museum, im Museum Collegii Romani, im Pallast der Conservatoren auf dem Capitolium, und in andern öffentlichen Museen. Ausserdem giebt es eine bedeutende Menge Palläste und Villen, in welchen ehemals viele und herrliche Denkmäler aufbewahrt wurden, da Roms damals mächtige Familien so wol den Willen, als das Vermögen hatten, solche Sammlungen zu veranstalten. Von einem Theil von diesen habe ich oben angeführt, wie sie theils aufgelöst, theils anderswohin gebracht worden sind; und wenngleich dieses nicht von ihnen allen im strengsten Sinne verstanden werden darf, so ist doch das, was von dieser Art von Sammlungen dort noch zurück ist, nur wenig im Vergleich mit der Vorzeit. Unter denjenigen, welche noch bestehen, mag es genug sein die Palläste Barberini, Ludovisi, Ruspoli, und die Villen Albani, Ludovisi, Mattei, Pamphili u. A. anzuführen. Dazu kommt, dass man immerwährend eine grosse Menge antike Kunstdenkmäler in Rom findet, welche gleichsam gehen und kommen, indem sie durch Verkauf und Umtausch, ohne beständigen Platz und Eigenthümer, sich abwechselnd im Besitz der Künstler, der Gelehrten und Kunstliebhaber befinden.

Digitized by Google

Unter den Sammlungen, welche vorher in der nächsten Umgegend Roms waren, und zum Theil noch sind, zeichnete sich, so viel mir bekannt ist, die des Cardinals Borgia aus, die theils in Velletri (Museum Veliternum), theils in seiner Wohnung in Rom war. Ihr späteres Schicksal ist nicht genau bekannt. Ein bedeutender Theil ist nach Neapel gekommen, um in die königlichen Sammlungen aufgenommen zu werden; ob aber auch die Münzen, Gemmen und Anticaglien dahin gekommen sind, das ist ungewiss[523]).

Auch das übrige Italien, so wie auch Sicilien sind reich an antiken Denkmälern. Die bedeutendsten von diesen Sammlungen sind in Neapel, wo ausser den königlichen sich auch andere schöne Sammlungen finden; in Florenz, besonders die grossherzogliche Gallerie mit dem Pallaste Pitti, und in Venedig. Die grossherzogliche Gallerie in Florenz, die von Kosmo von Medici angelegt ist, ist die älteste unter den jetzt existirenden Sammlungen. In Frankreich ist das königliche Museum in hohem Grade ausgezeichnet, wenngleich es seine Kriegstrophäen verloren hat[523 b]). Wie so vieles Andere hat auch diese Sammlung ihren alten Namen wieder erhalten, nachdem sie in der Zwischenzeit der Revolution und der Kaiserperiode zuerst National-Museum, späterhin Musée Napoléon genannt worden war. Doch hat diese, wie auch andere Einrichtungen, von jener Zwischenzeit keinen Schaden gehabt; denn selbst nach dem Abzuge der Kriegsbeute sind viele und vorzügliche Bereicherungen von jenem Zeitraume als rechtmässig erworbenes Eigenthum zurück geblieben.

In England ist ausser dem Vielen, welches theils Privatpersonen zugehört, theils sich in andern Sammlungen befindet, z. B. in Oxford und mehren Städten, besonders das brittische Museum merkwürdig. Vorzüglich durch die Einverleibung von Townleys und Hamiltons Sammlungen, von den elginischen und phigalischen Marmoren aus Griechenland hat dieses Museum sich zu einem hohen Range gehoben.

Ausser den Sammlungen, die schon früher in Deutschland waren, hat dieses Land auch in den neusten Zeiten bedeutenden Zuwachs von antiken Denkmälern erhalten, und im

Digitized by Google

Ganzen bedeutende Fortschritte an den Tag gelegt, so wol was das Interesse für diese Denkmäler, als auch was ihre Behandlung und Anwendung betrifft. Die Städte, die in Deutschland sich durch reiche Sammlungen von Antiken vorzüglich auszeichnen, sind Wien, wo so wol die kaiserliche Sammlung, als einzelne Privatsammlungen vorzüglich reich an Münzen, Gemmen und Vasen sind. Reicher an Skulpturwerken, im Vereine mit einer grossen und sehr vorzüglichen Sammlung von Gipsabgüssen, so wie auch wohl ausgestattet mit andern antiken Kunstdenkmälern ist Dresden. Was die preussische Regierung besitzt, war bisher zerstreut theils in Berlin, theils in den verschiedenen königlichen Schlössern, besonders in Sanssouci und den übrigen Schlössern in der Umgegend von Potsdam. Jetzt ist man damit beschäftigt, alle diese Denkmäler in einem Museum in Berlin zu sammeln. Wie inhaltsreich dieses Museum, dessen Einrichtung dem Hofrath Hirt übertragen worden ist, werden wird, davon erhält man einen willkommenen Ueberblick durch den Bericht, den Lewezow in Böttigers Amalthea darüber gegeben hat[524]). — Von allen Städten in Deutschland hat keine in so kurzer Zeit, als München, einen ebenso grossen als in hohem Grade wichtigen Zuwachs von Antiken erhalten. Die einsichtsvolle Kunstliebhaberei des Kronprinzen von Baiern hat, unterstützt durch günstige Umstände und durch die Mittel, ohne welche nichts im Grossen gesammelt werden kann, das, was schon früher von Antiken in München war, von einem nicht bedeutenden zu einem höchst ausgezeichneten Range gehoben. Diese Schätze werden jetzt in einem Museum aufgestellt, welches unter dem Namen einer Glyptothek in München aufgeführt und eingerichtet wird. Wenn dieser Plan vollendet ist, dann wird man in den zusammenhängenden Sälen dieser Glyptothek den Entwicklungsgang der plastischen Kunst in allen ihren wichtigeren Theilen, veranschaulicht durch treffliche Denkmäler von den ältesten Zeiten an bis auf unsere Tage, überschauen[525]). München wird so das erste Beispiel, und ein ohne Zweifel zugleich ausgezeichnetes Muster der lange entbehrten und allein zweckmässigen Art geben, grössere Sammlungen von antiken Skulpturarbeiten zu ordnen. Neben diesen

Digitized by Google

Werken besitzt München andere ausgezeichnete Sammlungen in fast allen Zweigen der Wissenschaft und Kunst. — Ausser den hier genannten, welche wol die wichtigsten sind, giebt es noch verschiedene gute Sammlungen in Deutschland, z. B. in Cassel, Hannover, Mannheim, Gotha u. s. w. Auch in Spanien, Holland, Dänemark[525b]), Schweden und Russland findet man mehr oder minder wichtige Sammlungen von Werken der antiken Kunst.

Schon aus diesen Bemerkungen kann man schliessen, wie reiche Ueberreste von der Kunst des Alterthums wir noch haben. Beschäftigt man sich aber mit dem Studium derselben, so fühlt man bald, wie nothwendig es ist, solche Hülfsmittel zu besitzen, durch welche man, so weit dies möglich ist, sich den Mangel der Antiken selbst zu ersetzen suchen muss. Dieses Bedürfniss ist einleuchtend; denn die Antiken sind nicht blos in verschiedene Sammlungen vertheilt, sondern diese Sammlungen befinden sich weit getrennt in verschiedenen Ländern. Um nicht einmal Alles, sondern nur das Wichtigere zu sehen, sind weitläufige Reisen erforderlich, und selbst dann, wenn man Mittel und Gelegenheit gehabt hat, diese auszuführen, braucht man doch gleichwol Hülfsmittel, um sich durch diese das Gesehene zurückrufen, es ordnen, und gehörigen Gebrauch davon machen zu können. Ist dies aber selbst für den nothwendig, der glücklich genug gewesen ist, durch grössere Reisen sich Kenntniss und Erfahrung in diesem Fache einzusammeln, um wie viel nothwendiger muss es dann für die sein, welche wenig oder keine Gelegenheit gehabt haben, sich auf diese Weise mit den Antiken bekannt zu machen; blosse Beschreibungen, selbst wenn sie immer zuverlässig wären, sind nicht hinreichend. Sie erregen, wenn man keine Denkmäler vor Augen hat oder gehabt hat, keine lebendige, anschauliche Vorstellung davon. So nützlich nun unter der angeführten Bedingung Beschreibungen auch sein können, so sieht man doch ein, dass, um, so weit es möglich ist, die Denkmäler zu erstatten, andere, diesem Zwecke mehr entsprechende Hülfsmittel erforderlich sind. Diese sind Abgüsse, besonders in Gips, und bei den kleineren Antiken, wie Münzen und Gem-

Digitized by Google

men, Abdrücke in Gips, Schwefel und andern weichen Massen, ausserdem auch Kupfer und Umrisse. — Von Gipsabgüssen ist schon in dem Vorhergehenden die Rede gewesen. Werden sie mit Genauigkeit verfertigt, nach einem kunsthistorischen Plane gesammelt und geordnet, und mit genauer Aufklärung über dasjenige benutzt, was an den Denkmälern selbst antik, und was modern ist, dann sind sie ohne Zweifel das beste Mittel, das zu ergänzen, was man selbst in den grössten Antikensammlungen nicht vollständig haben kann, so wie sie auch den besten Ersatz für die Antiken selbst geben, wo man wenige oder keine von diesen hat. Selbst an solchen Oertern wird man dadurch, dass man sich Gipsabgüsse nach den hier angegebenen Regeln verschafft, Veranlassung haben, sich über einen eben so lehrreichen, als schönen Besitz zu freuen. Nur Schade, dass man bei der Sammlung solcher Abgüsse diesen Zweck so wenig vor Augen zu haben pflegt. Selbst in der sonst herrlichen mengsischen Sammlung in Dresden sieht man keine Spur von einer solchen Planmässigkeit.

Von Kupfern und Umrissen von Antiken gilt dasselbe, was von Gipsabgüssen gilt, in so weit wir sie als Ersatz für die Denkmäler selbst, und also als Mittel betrachten, das aufzuklären und anschaulich zu machen, was die Kunstgeschichte lehrt. Von dem Vorrathe, den man an solchen Kupfern und Umrissen hat, muss man sich eine so geordnete Auswahl machen, dass sie, so weit dies möglich ist, den angegebenen Zweck erfüllen kann. Aber sehr wünschenswerth würde es ohne Zweifel sein, ein Werk zu erhalten, welches, mit reifer Sachkenntniss und strenger Auswahl veranstaltet, und mit gewissenhafter Genauigkeit ausgeführt, uns den ganzen Entwicklungsgang der antiken Kunst deutlich vor Augen stellte, indem es Bilder von den Denkmälern mittheilte, die am passendsten dazu sind, das Wesentliche eines jeden der charakteristischen Zustände zu bezeichnen, in welchen die antike Kunst sich von ihrem Anfange an bis auf ihren Schluss befunden hat. Verdienstliche Vorarbeiten zu einem solchen Werke sind von mehren gemacht, dennoch ist diese Aufgabe nicht als vollständig gelöst anzusehen.

Digitized by Google

Für die Aufklärung der Mythologie durch Kupfer und Umrisse von den für jede Mythe wichtigsten Denkmälern ist bisher mehr, als für die eigentliche Kunstgeschichte, geschehen. Ich brauche hier blos Hirts mythologisches Bilderbuch und Millins mythologische Gallerie zu nennen, in welchem letztern, sonst sehr verdienstlichen Werke die Denkmäler, welche zusammengehören, leider hin und her zerstreut stehen, vermuthlich um Raum zu gewinnen; aber sie geben grade deswegen nicht einen gesammelten Ueberblick, was doch ohne Zweifel so wol wichtig, als angenehm und Zeit sparend ist. Die Mythologie, nach der hier vorgeschriebenen Regel behandelt, ist Kunstmythologie, und Schriften, wie die eben genannten und andere, sind zugleich für die Kunstgeschichte brauchbar.

Beschreibungen und Bilder von Museen liefern zwar reiche Materialien, die oft von der grössten Wichtigkeit sind zur Erfüllung des Zweckes der Kunstgeschichte; aber es folgt von selbst, dass diese Beschreibungen, so lange die Museen selbst nicht kunsthistorisch gesammelt und geordnet sind, auch nicht den früherhin wenig beachteten, jetzt jedoch allgemeiner anerkannten Foderungen der Kunstgeschichte entsprechen können. Am ehesten sollte man dies von solchen Werken erwarten, welche, ohne sich auf einzelne Sammlungen zu beschränken, das mittheilen, was ihre Verfasser im Allgemeinen für merkwürdig gehalten haben, wie Spon, Montfaucon, Sandrart, Caylus und Andere; aber da man in diesen Werken nicht von dem hier angedeuteten Plane ausging, entspricht das, was man leistete, auch nicht den Foderungen desselben. Ich will in der Anmerkung [526]), besonders mit Rücksicht auf jüngere Leser, einige von den Kupferwerken anführen, so wol ältere, als neuere, die man unter mehren als Hülfsmittel zum Studium der Kunstgeschichte benutzen kann. Will jemand sich vollständigere Kenntniss von dem verschaffen, was in diesem Fache existirt, dann kann er diese in andern, theils in dieser Schrift genannten [527]), theils sonst bekannten, und leicht zugänglichen Handbüchern [528]) finden. Doch da es über archäologische Gegenstände eine Menge Abhandlungen giebt,

Digitized by Google

z. B. solche, welche ein einzelnes oder einzelne Denkmäler beschreiben, und diese oft durch den Buchhandel nicht allgemein bekannt worden sind, so folgt daraus, dass man kaum irgendwo die Litteratur dieser Wissenschaft im strengen Sinne vollständig findet, welches selbst dann in einem hohen Grade schwierig sein würde, wenn auch die hier angeführte, mitwirkende Ursache nicht Statt fände.

Was ich in dem zunächst Vorhergehenden über Abgüsse, Abdrücke und Kupfer von den Werken der antiken Kunst gesagt habe, gehört zwar strenge genommen nicht zu dieser Abtheilung der gegenwärtigen Schrift, doch kam es mir am passendsten vor, an dieser Stelle von den Mitteln, den Mangel der Denkmäler selbst, so weit es möglich ist, zu ersetzen, zu handeln. Ich behalte mir es daher im Folgenden vor, da wo es nöthig sein möchte, auf das zu verweisen, was hier über diesen Gegenstand mitgetheilt ist.

Digitized by Google

Dritter Abschnitt.

Uebersicht über die Geschichte des klassischen Kunststudiums.

Wir haben im dem Vorhergehenden oft Gelegenheit gehabt, von den Beiträgen Gebrauch zu machen, welche die griechischen und römischen Schriftsteller enthalten, um zu zeigen, wie die Werke der Kunst im Alterthume betrachtet und erklärt wurden. Es würde überflüssig sein zu beweisen, wie wichtig solche Nachrichten über die Kunst, die Künstler und ihre Werke für die Kunstgeschichte sind; aber zu der gegenwärtigen Uebersicht gehört dieser Gegenstand doch nicht. Eine eigne Untersuchung über die Art, wie die Alten, namentlich die wichtigeren Schriftsteller, die Werke der Kunst betrachteten und beurtheilten, würde ohne Zweifel wünschenswerth sein; aber wenn die Rede von der Geschichte des klassischen Kunststudiums ist, dann wird unser Blick auf andere Zeiten hingeleitet, als schon eine andere Weltepoche angefangen hatte, in welcher die Kunst des Alterthums, so wie das Alterthum im Allgemeinen Gegenstand eines wissenschaftlichen Studiums wurde.

Die auf verschiedene Weise vorbereitete geistige Wiedergeburt Europas zeigte sich in vielen für Wissenschaft und Kunst wohlthätigen Unternehmungen und Einrichtungen, welche so wol damals, als in den folgenden Zeiten reiche Frucht getragen haben. Aber grosse Schwierigkeiten mussten erst überwunden werden. Die klassischen Sprachen waren fast

Digitized by Google

ganz ausgestorben; die lateinische noch mehr als die griechische, die doch in dem oströmischen Reiche einigermassen als lebende Sprache erhalten wurde, während die lateinische nur sehr Wenigen in ihrer klassischen Reinheit bekannt war. Das Studium dieser Sprachen und ihrer Litteratur, das besonders vom vierten Seculum zugleich mit aller andern Cultur im Occident zu Grunde gegangen war, fing zu Karls des Grossen Zeit an wieder etwas aufzuleben. Es wurden Klosterschulen angelegt, und nach und nach mehre Universitäten gestiftet, im neunten Jahrhunderte schon in Bologna und Paris, und späterhin im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts in Padua, Salamanca und Oxford. Ja man verband gar das Studium der Theologie mit dem der profanen Philosophie. Aber diese und andere geistige Lebenszeichen vermochten doch noch nicht die Nacht der Barbarei zu durchbrechen, und man sieht sie bald in der Unruhe und Verwirrung der nachfolgenden Zeiten wieder verschwinden. Die Wissenschaftlichkeit, die noch zurückblieb, war allein im Besitze der Geistlichkeit. Aber so unvollkommen auch dieser Zustand der Wissenschaften war, verdient er doch keinesweges geringgeschätzt zu werden; denn er hat seinen wohlthätigen Einfluss dadurch gezeigt, dass er dem vollkommenen Untergange der Cultur vorbeugte, und so ein Mittel bewahrte, das zu seiner Zeit dazu diente, der Cultur aufzuhelfen, da diese wieder aus ihrem Schlafe erwachte. Durch die Frage, wie dies geschah, werden wir auf folgende Betrachtungen geleitet.

Die Erfahrung aller Zeiten zeigt, dass die bürgerliche Civilisation und die geistige Bildung in unzertrennlicher Verbindung stehen. Wo jene fehlt, bringen alle, selbst die kostbarsten Veranstaltungen zu dem Wachsthume dieser keine ächte und dauernde Wirkung hervor. Die geistige Bildung und die bürgerliche Civilisation gehen Hand in Hand mit einander. Ist die bürgerliche Civilisation recht ausgebreitet und lebendig wirksam, dann hat die Geistescultur in allen Zweigen der Wissenschaft und Kunst, während sie von ihrer Seite wohlthätig auf die Civilisation zurück wirkt, in dieser eine so feste Stütze, dass weder rohe Barbarei, noch despotische

Digitized by Google

Herrschsucht, noch der scheusliche Obscurantismus, unter welcher Maske sie auch kämpfen, sie zu verdrängen oder zu verdunkeln vermögen. — Vielleicht enthält diese Betrachtung einen sehr wesentlichen Grund zur Erklärung der Erscheinung, dass die frühern Versuche zur Belebung und Beförderung der Wissenschaften keine weitumfassende und dauernde Wirkung hervorbrachten. Es war nothwendig, dass der sogenannte dritte Stand, der Bürgerstand, erst entstehen und sich ausbreiten musste. Erst dann war eine zahlreiche Menschenklasse da, die, indem sie sich mit dem Handel und allen Zweigen der bürgerlichen Industrie beschäftigten, ihre Wirksamkeit durch die Fortschritte der Cultur befördert sahen, ja von denen gar viele die höhere geistige Bildung um ihrer selbst willen lieb gewannen, und selbst thätigen Antheil an der Entwicklung und Ausbreitung derselben nahmen. Ich bekenne gern, dass ich oft mit wohlthuender Freude es recht lebhaft vor meiner Seele werden lasse, wie oft Männer, die in Wissenschaft und Kunst sich hervorgethan haben, die Fähigkeiten, die ihnen von der Natur gegeben waren, zuerst in stillen bürgerlichen Umgebungen gefühlt haben, von welchen traulichen Umgebungen aus thätiger Fleiss, häusliche Tugenden und Gottesfurcht, als gute Genien, in den vielen Verhältnissen ihrer Schicksale und auf den weitesten Bahnen des Denkens und der Einbildungskraft sie treulich begleitet haben. — Wie viel dann, wenn die hier angedeutete Bedingung vorhanden ist, zugleich zweckmässige Veranstaltungen so wol vom Staate, als von Einzelnen zur Beförderung und Beschützung der Wissenschaften und Künste, wie überhaupt der Cultur beigetragen haben und beitragen, das lehren so wol Geschichte, als Erfahrung; auch ist es zu allen Zeiten vollkommen anerkannt worden.

Wir haben aufmerksam darauf gemacht, wie wichtig es war, dass der Mittelstand sich bildete. Auch zu dieser Pflanze legte Karl der Grosse den Keim; aber erst später, vorzüglich von dem Anfange des zehnten Jahrhunderts, nahm sie recht üppig zu, da durch Handel und Industrie blühende Städte, die auch oft aus politischen Gründen unterstützt und begünstigt wurden, entstanden, und Thätigkeit und kräftige

Digitized by Google

Selbstständigkeit so wol bei sich selbst ernährten, als auch weit um sich her verbreiteten. Da wurden bisher schlummernde Kräfte zum Leben geweckt, und die Gelehrsamkeit und Bildung, die bisher das wenig fruchtbringende Eigenthum nur Einzelner gewesen waren, traten jetzt nach und nach, da die Schranken der abstracten theologisch - philosophischen Wissenschaften gebrochen waren, unter verschiedenen, mehr allgemein zugänglichen Formen, wie unter Gottes freien Himmel, in das Menschenleben hinaus.

Es war von der grössten Wichtigkeit, dass grade in der Periode, in welcher die geistige Wiedergeburt recht eigentlich zur Entwicklung kam, Männer auftraten, die nicht blos Gelehrsamkeit und Eifer für die Verbreitung derselben besassen, sondern sich zugleich durch Genialität auszeichneten. Wir denken hier vorzüglich an Dante (1265—1321), Petrarca (1304—1374) und Boccaccio (1313—1375). Durch dichterische Werke erwarben sie sich einen Einfluss, den sie selbst durch die grösste Gelehrsamkeit und den grössten Scharfsinn nicht im Stande gewesen wären sich zu erwerben, einen Einfluss, der nicht auf einen einzelnen Stand oder auf eine geringe, durch eine besondere Bildung darauf vorbereitete Anzahl eingeschränkt war, sondern sich auf Jeden ausstreckte, der allgemeine menschliche Bildung besass. Besonders durch solche Werke gelang es diesen Männern und denjenigen, die auf eine ähnliche Art wirkten, den Gemüthern einen neuen Schwung zu geben. Sehen wir dagegen auf die klassische Gelehrsamkeit, in deren Besitz diese Männer waren, so finden wir sie nur sehr beschränkt. Namentlich war die griechische Litteratur damals so gut als unbekannt; denn der grosse Einfluss griechischer Gelehrten folgte erst späterhin. Ob Dante Griechisch verstand, das weiss ich nicht. Boccaccio hatte Etwas von Griechen gelernt, besonders von Leontios Pilatos, doch brachte er es wol nicht weit darin; und da Petrarca endlich seinen Wunsch einen Homer zu besitzen erfüllt sah, verstand er fast nichts davon. Aber so gross war seine Liebe zu Allem, was das Alterthum betraf, und zu jenem, ihm doch verborgenen Schatze, dass er ihn immer als ein Mysterium bei

Digitized by Google

sich getragen haben soll. Im Lateinischen waren sie zwar weiter; Petrarca und Boccaccio zeigen gar bedeutende Fortschritte, wenn sie mit Dante verglichen werden; aber auch hierin war man doch damals noch weit zurück. Doch die Grundlage zu dem Wiederaufleben der Wissenschaften war gelegt; die Aufmerksamkeit war auf das klassische Alterthum gerichtet, und die Lust die Werke desselben kennen zu lernen und ihnen nachzuahmen war erwacht. Wir haben oben bemerkt, dass der Orient nie so tief in Unwissenheit versank, als der Occident. Man fuhr alle Zeitalter hindurch bis zu dem, von welchem wir hier sprechen, fort, die griechische Litteratur zu studiren, so wie man auch fortfuhr, eine bedeutende Menge Schriften in dieser Sprache zu verfassen. Es war daher in hohem Grade fruchtbar für die Wiedergeburt der Wissenschaften im Occident, dass nach und nach ziemlich viele gelehrte Griechen nach Italien zogen, wo sie die Lust zu dem Studium der griechischen Litteratur weckten, und dies wirkte dann auch bald auf die Vermehrung des Eifers für die römische Litteratur. Durch das so wiederauflebende klassische Studium ging jene Wiedergeburt von Italien aus, und verbreitete sich von dort aus immer weiter.

Der erste recht einflussreiche Grieche, der so nach Italien kam, war Emanuel Chrysoloras am Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts. Es ist hier nicht der Ort, die Verdienste dieses gelehrten und sehr thätigen Mannes zu beschreiben; auch können wir uns nicht bei denjenigen von seinen Landsleuten aufhalten, die nach ihm auf demselben Wege fortgingen, und die auch nicht selten durch gründliche Kenntniss des Lateinischen sich auszeichneten, ja gar aus der einen Sprache in die andere übersetzten. Ausser Chrysoloras und Theodoros Gaza waren schon vor der Eroberung Constantinopels durch die Türken (1453) mehre gelehrte Griechen nach Italien gekommen. Doch war es besonders durch und nach dieser Eroberung, dass griechische Wissenschaftlichkeit durch die Einwanderung griechischer Gelehrten nach Italien verpflanzt wurde. Emanuel Moschopulos, Bessarion, Demetrios Chalkondylas, Laskaris und Andere sind Namen, welche die Geschichte der Wissen-

Digitized by Google

schaften und der Cultur nicht ohne Dankbarkeit nennt[529]). Ausserdem muss man den höchst wichtigen Einfluss nicht übersehen, den die nach Italien einwandernden Griechen auf das Entstehen, die Erweiterung und Verbesserung vieler Nahrungswege und Industriezweige hatten.

Ich darf demnächst nur einige von den merkwürdigsten Folgen berühren, die aus den so wichtigen, hier aber nur im Vorbeigehen angedeuteten Begebenheiten entsprangen. Bei dieser Auswahl muss natürlicher Weise nicht vergessen werden, auf das Rücksicht zu nehmen, was in genauerer Verbindung mit der Erörterung des Gegenstandes steht, den ich durch diese einleitenden Betrachtungen vorzubereiten wünschte.

Vor Allen beförderte das Geschlecht der Mediceer in Florenz das Wachsthum der Wissenschaften und Künste. Dort fanden die griechischen Gelehrten die willkommenste Aufnahme; sie fanden dort die erwünschteste Gelegenheit zu wirken, und wurden für ihre Thätigkeit belohnt. In Florenz wurde 1433 eine Universität, und späterhin in demselben Jahrhunderte (1468) eine Kunstakademie angelegt, und Lorenzo von Medicis (1472—1492) stiftete griechische Schulen in der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Es wurden an vielen Orten in Italien, England, Frankreich und Deutschland Universitäten gegründet. Bibliotheken wurden angelegt. Auch dadurch zeichnete sich Florenz aus, dass es, ausser früheren Privatsammlungen, die erste öffentliche Bibliothek besass, welche in dem St. Marcus-Kloster aufbewahrt wurde, und wozu der Grund durch ein testamentarisches Geschenk von Niccolo Nicoli (1444), das aus 400 griechischen und lateinischen Handschriften bestand, gelegt worden war. Der Eifer für Wissenschaft und Kunst, welcher Florenz vor allen Städten in jener Zeit auszeichnete, zeigte sich auch in seinem vollen Glanze in der Stiftung der sogenannten platonischen Akademie. Gemistus Pletho hatte Kosmo von Medicis zu dieser Stiftung angespornt, Marsilius Ficinus, Angelus Politianus u. A. bezeichnen den blühenden Zustand derselben. Von Florenz aus verbreitete sich nach und nach dieser Eifer für das Studium der griechischen Litteratur immer weiter. So wurde im Jahre 1458 Gre-

Digitized by Google

gorius Tifernas, ein Italiener, der aber von Griechen unterrichtet worden war, bei der Universität in Paris öffentlich als Lehrer der griechischen Sprache angestellt. Es kann bei dem ersten Anblicke auffallend scheinen, dass die Päbste nicht früher, als im sechszehnten Jahrhunderte, den allgemeinen Enthusiasmus für das klassische Alterthum theilten; aber durch politische so wol, als kirchliche Angelegenheiten wurde ihre Aufmerksamkeit lange von diesem Gegenstande abgezogen. Erst da ein Mediceer unter dem Namen Leos des Zehnten, Lorenzo von Medicis Sohn, den päbstlichen Stuhl im Jahre 1513 bestieg, fand dieses Studium auch in Rom fürstlichen Schutz und Aufmunterung.

Aber alle diese Bestrebungen würden nur langsam ihre wichtige Folgen an den Tag gelegt haben, wenn man nicht durch die Erfindung der Buchdruckerkunst (1436) ein Mittel erhalten hätte, leicht und schnell die Werke so wol der klassischen, als der modernen Litteratur überall hin zu verbreiten, wo nur die Cultur so weit gekommen war, dass die Menschen die Gelegenheit zum Unterrichte und zur Bildung, die ihnen angeboten wurde, annehmen wollten. In unserer von Büchern überschwemmten Zeit hat man gar Mühe, es sich recht lebhaft zu denken, wie schwierig und für den minder Begüterten fast unmöglich es war, sich auch nur einige wichtigere Werke anzuschaffen, worunter wir natürlicher Weise, wenn von jener Zeit die Rede ist, besonders die Klassiker meinen, von welchen die Abschriften so wol selten, als sehr kostbar waren. Der Bibliotheken waren wenige, und was man am wenigsten in ihnen fand, namentlich bei den Universitäten, das waren grade die Klassiker, die dann auch, wenn sie hin und wieder vorkamen, mit hohen Preisen bezahlt wurden. Man braucht nur das Wenige nachzusehen, was Eichhorn an einer in den Anmerkungen angeführten Stelle darüber berichtet[530]). Daraus sieht man z. B., dass eine in Paris im Jahre 1271 angelegte öffentliche Bibliothek nur theologische Schriften vom Mittelalter selbst, und gar keine Klassiker enthielt; dass ein Livius mit hundert und zwanzig Goldkronen bezahlt wurde, für welchen Preis man damals ein Landgut kaufen

Digitized by Google

konnte, dass Antonius Bononia Beccatellus ein Landgut verkaufte, um einen Livius zu kaufen, und dass Poggio einen Livius verkaufte, um ein Landgut zu kaufen. Zwar wurde diesem Mangel von dem Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts einigermassen abgeholfen; aber ohne die Erfindung der Buchdruckerkunst würde die Ausbreitung der Wissenschaften doch unmöglich mit der Schnelligkeit und in einem so ausgedehnten Umfange haben geschehen können, als wovon selbst die lebhafteste Phantasie in jeder frühern Zeit sich keinen Begriff hat machen können.

Diese allgemeinen Betrachtungen mussten als Einleitung zu der Uebersicht über die Geschichte des Kunststudiums, die wir mitzutheilen gedenken, vorausgeschickt werden. In so weit es bei solcher Kürze geschehen konnte, dienen sie dazu den Gang der Cultur, und die Art, wie das Studium der klassischen Litteratur in der Zeit entstand, in welchem auch das Kunststudium, als ein Theil von dem Studium des Alterthums, anfing sich in dem vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderte zu entwickeln, ins Gedächtniss zurück zu rufen. Aber so wie die antike und moderne Zeit im Allgemeinen, so war auch die Litteratur beider einander sehr unähnlich so wol in ihrer Entstehung und Beschaffenheit, als in ihren übrigen Verhältnissen. Es mag in dieser Rücksicht genug sein, die sehr treffende Bemerkung anzuführen[531]), die auch in genauer Verbindung mit unserem gegenwärtigen Gegenstande steht, dass die Griechen eine in jugendlichem Leben und Fülle blühende Cultur, namentlich die ausgezeichnetsten Dichterwerke schon lange, ehe der Gebrauch der Buchstabenschrift bei ihnen allgemein wurde, besassen; wogegen die neuere Cultur sich mühsam genug aus Buchstabenschrift und Büchergelehrsamkeit entwikkelt hat, welche theils kümmerlich sich durch das Dunkel der Barbarei und des Mittelalters erhalten hatten, theils sich durch die Werke der klassischen Litteratur bildeten, da diese aufs Neue aus ihrer Vergessenheit ans Licht gezogen wurden. In jener Zeit ging Kunst und Wissenschaft unmittelbar aus dem Leben und der freien Entwicklung desselben hervor, in der neueren Zeit dagegen von etwas von aussen her Gegebenem,

Digitized by Google

das in einer längst verschwundenen Zeit, bei sehr verschiedenen Völkern, und unter ganz ungleichen Umständen entstanden war. Ohne Zweifel ist diese Entwicklung der Cultur aus Bücherstudium alle nachfolgende Zeiten hindurch von wesentlichem Einflusse gewesen, und ist es noch. Nur von dem hier angedeuteten Gesichtspunkte fasst man deutlich den Geist, der in der Zeitperiode, von der hier zunächst die Rede ist, in den Wissenschaften, namentlich in dem Kunststudium, herrschte.

Was oben von dem Ursprunge der Kunstsammlungen gesagt worden ist, das dient zugleich zur Aufklärung des Kunststudiums jener Zeit, so wie auch die früher mitgetheilte Bemerkung, dass als man die Schätze der Litteratur ans Licht zog, zugleich nach und nach die Lust geweckt wurde, die Werke der Kunst genauer kennen zu lernen. Man sammeltediese, und schenkte ihnen zufolge des abwechselnden Zeitgeistes nicht immer dieselbe, aber doch stets vorzügliche Aufmerksamkeit.

Von den Werken der Litteratur ging das wiedererwachte Interesse für das Alterthum aus. Diese zu sammeln, zu verstehen und aufzuklären, das war es, was zuerst und vor Allen die Alterthumsforscher beschäftigte. Aber um dies thun zu können, was ohne Zweifel damals sehr schwierig war, fühlte man sich bald aufgefodert, Hülfsmittel zur Beförderung dieses Studiums zu suchen. Da musste die Aufmerksamkeit nothwendig zuerst auf die Ueberreste geleitet werden, die ausser den Werken der Litteratur von dem Alterthume übrig geblieben waren. Man sammelte und benutzte diese; aber ich habe schon darauf aufmerksam gemacht, von welchem Gesichtspunkte und in welcher Absicht dies geschah. Daraus folgte, dass man in diesen Ueberresten nicht Denkmäler der Kunst des Alterthums, als solche, in diesen Ueberresten suchte, sondern Hülfsmittel zur Erklärung der Schriftsteller, mit welchen man zuerst durch Handschriften, nachher auch durch gedruckte Ausgaben Bekanntschaft machte. Je unmittelbarer die Denkmäler zu diesem Zwecke dienten, desto grösseren Werth setzte man auf sie. Daher legte man den Inschriften einen vorzüglichen Werth bei. Kleine Idole, Anticaglien und ähnliche Gegenstände zogen die Aufmerksamkeit der An-

Digitized by Google

tiquare in höherem Grade auf sich, als die herrlichsten Werke der antiken Kunst, für welche man damals nur noch wenig Sinn hatte. Dies war eine nothwendige Folge von jener Art sie zu betrachten; denn eine Inschrift oder ein Stück von dem Hausgeräthe des Alterthums kann in manchen Fällen eher, als die schönste Götterstatue zur unmittelbaren Erklärung schwieriger Stellen bei den Schriftstellern dienen. Der Einfluss des Buchstabens zeigte sich so auch hier in seiner vollen Kraft.

Aus diesen Bemerkungen leuchtet hervor, auf einer wie niedrigen Stufe das eigentliche Kunststudium damals stand. Man studirte zum Theil solche Denkmäler, die zu der antiken Kunst, und also auch zum Studium derselben gehören, aber das, worauf man am wenigsten bei diesen Werken sah, war die Kunst selbst; und das Studium, das man darauf verwandte, verdient entweder gar nicht, oder doch nur in einem geringen Grade den Namen Kunststudium. Nach und nach dehnte man zwar die Aufmerksamkeit auch auf andere Theile der Denkmäler des klassischen Alterthums, z. B. auf die Münzen, aus, die von dem angegebenen Standpunkte sich zunächst an die Schriftsteller und Inschriften anschlossen; demnächst zog man auch Gemmen und Statuen und andere Theile der antiken Kunst in Betrachtung; aber die Art sie zu betrachten, und der dadurch bestimmte Geist in diesem Studium war und blieb noch lange so, wie wir sie bisher geschildert haben. Es würde unzweckmässig sein, länger bei der Geschichte des Kunststudiums, während es sich in diesem unvollkommenen Zustande befand, zu verweilen. — Doch muss bemerkt werden, dass der Einfluss, den die Beschauung der Antiken auf die grossen Künstler Italiens im sechszehnten Jahrhunderte, auf Raphael, Michel Angelo u. A. hatte, und die Liebe und der Sinn für die Kunst, welche diese weckten, auch nach und nach auf das wissenschaftliche Studium der antiken Kunst wirken mussten. Aber diese Entwicklung des Bessern ging so langsam vor sich, dass das Kunststudium nicht früher, als im vorigen Jahrhunderte, dahin gelangte, den Platz einzunehmen, der ihm in der Reihe der Disciplinen der Alterthumswissenschaft zukommt. Aber auch damit ging es langsam, selbst nachdem

Digitized by Google

die bessere Ansicht vorzüglich durch Winckelmann hinlänglich vorbereitet scheinen musste. Besonders in akademischen Vorlesungen, deren Einfluss noch dadurch vermehrt wurde, dass sie zum Theil in den Druck gegeben wurden, fuhr man fort, jener veralteten Vorliebe für den litterärischen Bestandtheil der Ueberreste des Alterthums nachzuhängen. Es scheint, als wäre Buchstabe und Buchstabengeist unzertrennlich vom Catheder. Ich werde im Folgenden genauer angeben, worauf ich hiermit ziele[532]).

Nachdem falsche Vorstellungen über das Wesen der Archäologie so lange herrschend gewesen waren, war es von der grössten Wichtigkeit, dass ihre Grenzen, und dadurch zugleich ihr eigentlicher Begriff genauer bestimmt wurde. Bisher hatten alle Theile der Denkmäler des Alterthums ungefähr gleich viel gegolten, und nur von dem angegebenen litterarischen Gesichtspunkte aus legte man einzelnen Theilen eine grössere Wichtigkeit, als den übrigen bei. Man unterschied nicht genug zwischen den Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Nationen in der Kunst. Die Aegypter, Etrurer, Römer nahmen einen unverhältnissmässig wichtigen Platz neben den Griechen ein. Nach und nach fingen jedoch richtigere Ansichten an, sich geltend zu machen. Schon Gori, der, ausser einer Beschreibung des florentinischen Museums, auch unter mehren Dingen über die Kunst der Etrurer geschrieben hat[533]), schränkte die den Etrurern in der Kunstgeschichte beigelegte Wichtigkeit ein. Gori lebte in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Uebrigens gehören Jacob Spon, Sandrart, Fr. Junius, Montfaucon und Andere, deren Werke zum Theil in einer frühern Anmerkung (526) genannt sind, zu den wichtigsten Bearbeitern der Archäologie, bis Caylus und Winckelmann hervortraten. Auch Goguet, ihr Zeitgenosse, in seinem berühmten Werke über den Ursprung der Gesetze, der Künste und Wissenschaften kann zum Theil hierher gerechnet werden[534]). Mit Caylus fängt eine bessere Epoche für das Studium der Archäologie an. Caylus war geboren 1692, er starb 1756. Er widmete sich erst dem Militairstande, und machte nachher bedeutende Reisen, namentlich nach Grie-

Digitized by Google

chenland, Kleinasien, Constantinopel u. s. w. Auf diesen Reisen, die dem grössten Theile nach in Länder gemacht wurden, die klassisch merkwürdig waren, so wie auch auf andere Weise sammelte er sich einen bedeutenden Schatz von Denkmälern verschiedener Art aus dem klassischen Alterthume, und benutzte sie so wol mit Rücksicht auf Fleiss und Talent, als auf Geschmack auf eine ausgezeichnete Weise. Caylus fing früher als Winckelmann an, durch Schriften zu wirken, und war ein würdiger Vorgänger desselben. Ausser seinem Hauptwerke über die ägyptischen, etrurischen, griechischen und römischen Alterthümer[535]), welches 1752—1767 herauskam, hat er verschiedene interessante Abhandlungen in den Schriften der französischen Akademie, und ausserdem andere Schriften, z. B. Romane, geschrieben. Caylus besass auch eine ausgezeichnete praktische Kunstgeschicklichkeit, besonders im Zeichen und im Kupferstechen. Er bestimmte das Verhältniss zwischen der Kunst der Griechen und Römer genauer, als es bisher geschehen war, und hatte, wie man sich leicht vorstellen kann, bedeutenden Einfluss auf die Wissenschaft. Doch so ausgezeichnet seine Verdienste auch waren, vermochten sie doch nicht ihn zum Reformator dieser Wissenschaft zu erheben, eine Ehre die dem grossen Geiste Winckelmanns vorbehalten war. Was die Aegypter betrifft, will ich mich nicht auf die Untersuchung einlassen, bis zu welchem Grade Caylus ihnen einen zu wichtigen Platz in der Kunstgeschichte einräumte. Die Uneinigkeit, die noch über das Verhältniss zwischen der ägyptischen und griechischen Kunst in ihrem ersten Ursprunge herrscht, ist so gross, dass ich hier blos darauf hinweisen kann, ohne auf die Untersuchung selbst einzugehen, die in die eigentliche Kunstgeschichte gehört. Einige Winke sind in den Betrachtungen enthalten, welche im Anfange dieser Schrift über die Frage vorgetragen sind, in wie weit man annehmen müsse, dass die Nationen des Alterthums einander die Künste wechselseitig mitgetheilt haben; eine Untersuchung, die jedoch bei dem jetzigen Stande der Wissenschaft grosse Umsicht erfordert[535 d]). Wir kommen nun zu dem Heros der Kunstgeschichte Johannes Winckelmann. In wie weit er das Wesen der antiken Kunst befriedigend erklärt

Digitized by Google

habe, das gehört zu den Gegenständen, welche in dem folgenden Abschnitte abgehandelt werden sollen; hier wird eine Uebersicht über sein Leben[536]) mitgetheilt, und zwar zunächst mit Rücksicht auf seine wissenschaftliche Wirksamkeit.

Winckelmanns Biographie.

Johannes Winckelmann war geboren in Stendal den 9ten December 1717[537]). Sein Vater war ein Schuster, oder richtiger gesagt ein Schuhflicker, und so arm, dass Winckelmann die Erfüllung seines Wunsches, in der lateinischen Schule seiner Vaterstadt zu studiren, nur durch fremde Unterstützung erreichen konnte[538]). Er zeichnete sich bald vor seinen Mitschülern durch ungewöhnliche Fortschritte besonders in den klassischen Sprachen aus. Bald wurde er der Liebling seines Rectors, las ihm vor, da er blind geworden war, und es wurde ihm gar die Aufsicht über die Schulbibliothek anvertraut, die zwar klein war, aber doch gute Ausgaben, namentlich von den lateinischen Klassikern besessen haben soll. Es ist merkwürdig, dass Winckelmann bei dieser Gelegenheit seine erste Bekanntschaft mit den Werken der Bildhauer- und Malerkunst machte. Denn da er fleissig in den Büchern las, welche die Bibliothek enthielt, traf er auch auf einige Bände eines Werkes unter dem Titel: der neueröffnete adeliche Ritterplatz, wodurch er schon damals zu diesen Gegenständen hingezogen wurde, welchen er hernach besonders den letzten und glücklicheren Theil seines Lebens widmete.

Mehr als die Hälfte von Winckelmanns Leben verfloss in einer sehr bedrängten Lage, unter dessen Last ein weniger kräftiger Geist leicht hingesunken sein würde, da sie, so viel mir bekannt ist, nicht durch bessere Aussichten für die Zukunft oder durch die Aufmunterung und Hülfe Anderer erleichtert wurde. Erst da Winckelmann in seinem ein oder zwei und dreissigsten Jahre[539]) in die Dienste des Grafen Bünau kam, ward

Digitized by Google

seine Stellung wenigstens in wissenschaftlicher Rücksicht besser, wenngleich sie in andern Rücksichten noch einige Jahre beschränkt genug war. Wir werden in dem Folgenden näher entwickeln, wie Winckelmann endlich in eine günstigere Lage kam; aber wenngleich wir nicht anders, als wünschen können, dass er auf einem andern Wege, als den er wählte, sich von den Hindernissen befreit hätte, die so lange seinen ungewöhnlichen Geist beschränkten, bestätigt doch sein Beispiel nichts desto weniger, dass ein Geist, wie der seinige, sich nicht durch äussern Widerstand besiegen lässt; sondern mitten unter allen Schwierigkeiten und Hindernissen seine Thätigkeit fortsetzt, und so gewiss als der Geist mehr als der Körper ist, endlich siegreich die Schranken durchbricht, welche der Schwächere oft für unüberwindlich hält.

Von Stendal ging Winckelmann im Jahre 1735 nach Berlin, wo er in das köllnische Gymnasium aufgenommen wurde. Nachher hielt er sich abwechselnd an mehren Orten, z. B. in Halle und Jena auf. Er studirte fleissig, aber ohne sich ein bestimmtes Fach zu wählen, am wenigsten die Theologie, wozu er von Kindheit an bestimmt gewesen war. In Jena beschäftigte er sich gar mit mathematischen und medicinischen Studien. Auch war er zwei Mal Hauslehrer, und machte einige fruchtlose Versuche, eine öffentliche Anstellung zu erhalten, bis er im Jahre 1743 Conrector in Seehausen in der Altmark wurde. Dieses Amt war so unbedeutend, dass Winckelmann sich bei verschiedenen Familien in der Stadt Freitische verschaffen musste. Dennoch behielt er es ungefähr fünf Jahre, und studirte in diesem Zeitraum die klassischen Schriftsteller, die Geschichte und die Dichtkunst der neueren Nationen so fleissig, dass er selbst im Winter nicht zu Bette zu gehen pflegte, sondere in einem Pelze eingehüllt nur vier Stunden, von 12 bis 4 Uhr, in seinem Lehnstuhl schlief. Die Ursache zu dieser Anstrengung war besonders, dass der Schulunterricht und eine Privatinformation täglich ihm noch mehr Zeit kosteten, als sonst ein gesunder und fleissiger Mensch geistige Arbeit pflegt aushalten zu können. — Aus Winckelmanns früherem Leben, ehe er Conrector in Seehausen wurde, verdienen ein

Digitized by Google

paar Züge erwähnt zu werden, als Beweis von dem mächtigen Triebe, der schon frühe mit unwiderstehlicher Kraft Winckelmann hinriss, grosse, ja jedes Opfer zu bringen, um sich dem Ziele zu nähern, das in einem bezaubernden Lichte ihm stets vorschwebte. Schon als Winckelmann Zögling in dem köllnischen Gymnasium in Berlin war, wirkte die Nachricht von der Bibliothek des Joh. Alb. Fabricius, die in Hamburg verkauft werden sollte, mit solcher Zaubermacht auf den ungefähr neunzehnjährigen Jüngling, dass er beschloss eine Fussreise nach Hamburg zu unternehmen, um in den Besitz einiger der ausgezeichneten Ausgaben griechischer und römischer Schriftsteller zu kommen, die diese Bibliothek enthielt. Der Plan ward vollführt. Aber ohne Geld zur Ausführung der Reise selbst, besass Winckelmann noch weniger das zur Erfüllung des Zweckes seiner Reise Nothwendige. Doch liess er sich dadurch nicht zurückhalten. Jener Plan sollte und musste ausgeführt werden, und nun sprach er auf seiner Wanderung fleissig bei Adlichen, bei geistlichen und weltlichen Beamten vor, um sich Unterstützung zu verschaffen. Nach Udens Bericht brauchte er den Vorwand, dass er zu klein wäre, um Soldat zu werden, dass er sich aber nicht zum Officier-Aufwärter gebrauchen lassen wollte, und also, um seine Lust zum Studiren zu befriedigen, anderswohin seine Zuflucht nehmen müsste. Man fand einen solchen Wunsch mehr, als verzeihlich, und Winckelmann sah sich durch das, was er sich auf diese Art erwarb, nicht blos im Stande, diese Reise zu vollführen, sondern auch sich einige vorzügliche Ausgaben so wol griechischer, als römischer Schriftsteller zu kaufen. Den so erworbenen Schatz trug er mühsam selbst nach Berlin zurück. — Aus jenem Zeitraume verdient ausserdem folgender Zug als sehr merkwürdig erwähnt zu werden. Den lange genährten Wunsch Italien, vermuthlich auch zugleich Paris zu besuchen, beschloss Winckelmann im Anfange des Jahres 1740, also ungefähr 22 Jahr alt, auszuführen. Aber der Mittel und der Unterstützung zur Ausführung dieses Planes gänzlich beraubt, musste eben so, wie bei der frühern Reise nach Hamburg, ein Mittel das Nöthige zu Wege zu bringen, aufgefunden werden. Dazu wählte Winckelmann ein Mittel, das kaum seine Wirkung verfehlen konnte, grade je mehr er sich

Digitized by Google

dem eigentlichen Ziele seiner Reise näherte. Er hoffte hinlängliche Unterstützung in den katholischen Klöstern zu finden, wenn er vorgäbe, dass er zu der katholischen Kirche übergehen wollte, und dass er nun nach Rom wanderte, um dort sein Glaubensbekenntniss abzulegen. Winckelmann trat die Reise an, vollendete sie aber nicht; doch nicht, weil der gewählte Plan fehl schlug, sondern weil er durch das Vorrücken einer französischen Armee gegen Deutschland abgeschreckt wurde, da dadurch die Wege unsicher gemacht wurden, und junge Leute sich der Gefahr aussetzten, mit Gewalt weggeführt zu werden. — Zwar ist es unbekannt, was Winckelmann gethan haben würde, wenn er an den Ort seiner Bestimmung gekommen wäre; aber da er in einer hülflosen Lage gewesen sein würde, wenn er das Vorgeben nicht ausgeführt hätte, so ist es in hohem Grade wahrscheinlich, dass er schon damals sein Glaubensbekenntniss vertauscht haben würde, wenn er auch von Anfang an keinen klaren und bestimmten Beschluss darüber gefasst hatte. Aber obgleich die Unterbrechung der Reise damals zugleich diese wahrscheinliche Folge derselben aufhob, kommt es mir doch beinahe noch mehr, als blos wahrscheinlich vor, dass Winckelmann schon bei jener früheren Gelegenheit, also vierzehn Jahre ehe er sich zu der katholischen Kirche bekannte, sich mit dem Gedanken an die Früchte vertraut machte, die eine solche Glaubensveränderung ihm bringen konnte. Und kaum irre ich, wenn ich annehme, dass die hier erzählte Begebenheit ohne Zweifel nicht wenig dazu beitrug, Winckelmann für die nur allzu glücklichen Bekehrungsversuche der katholischen Kirche empfänglicher zu machen, von welchen ich in dem Folgenden sprechen werde.

Wir haben oben gesehen, dass Winckelmann im Jahre 1743 Conrector in Seehausen geworden war, in welchem bürdevollen und kleinen Amte er bis 1748 oder 1749 blieb[540]). Da trieb ihn sein unermüdliches Streben aus diesen engen Verhältnissen hinaus. Er wandte sich an den Grafen Bünau mit dem Wunsche, bei seiner Bibliothek in Nöthenitz in der Nähe von Dresden angestellt zu werden. Der Posten eines Bibliothekars war schon vergeben, aber Bünau bot ihm eine Anstel-

Digitized by Google

lung als Secretair bei der genannten Bibliothek mit 80 Reichsthaler Gehalt an. So unansehnlich dieser Posten auch war, ward er doch von Winckelmann, als eine in mehren Rücksichten erwünschte Verbesserung seiner bisherigen Lage, mit Freuden angenommen. Bis zum Jahre 1754 blieb Winckelmann in Bünaus Diensten; und während er mit dem genauesten Fleisse die ihm von Amts wegen obliegenden, oft mühsamen Arbeiten besorgte, setzte er zugleich mit unermüdlicher Beharrlichkeit seine eigenen Studien fort. Aber Winckelmanns Streben hatte es bisher an einem bestimmten Ziele gefehlt, das seinen grossen Anlagen und seinem seltenen Fleisse entspräche. Durch seine bisher gesammelten Kenntnisse war er darauf vorbereitet, jeden Theil der Alterthumswissenschaft zu bearbeiten, den er zum Gegenstand seiner wissenschaftlichen Thätigkeit wählen mochte. Eine solche bestimmtere Wahl blieb nun auch nicht aus; denn durch neue Verhältnisse und Umstände ward Winckelmanns Geist in dem hier erwähnten Zeitraume immer mehr und mehr dahin geleitet, die Bahn zu betreten, die ihm zum unsterblichen Ruhme für ihn selbst, und zum Heil für die Wissenschaft gleichsam vom Schicksale bestimmt war. Er besuchte fleissig die Kunstschätze Dresdens, und wurde dadurch immer mehr und mehr veranlasst, sein Studium den Werken der Kunst zu widmen. Der Vorsatz, sich selbst zum praktischen Künstler zu bilden, ward bald wieder aufgegeben; aber desto eifriger ward sein Studium fortgesetzt, und die Sehnsucht nach Italien wuchs aufs Neue mit zunehmender Macht. — In diesem Zeitraume schloss er mehre Bekanntschaften, die von grossem Einflusse so wol auf seine höhere Ausbildung, als auf seine Schicksale für die Folgezeit waren. Zu denen der ersten Art gehörte Hagedorn, Lippert, und vor Allen der Maler Oeser, der Winckelmanns treuer Freund war, und zugleich viel dazu beitrug, seinen Kunstenthusiasmus zu wecken, so wie er ihm auch mit Einsicht und Geschmack Anleitung dazu gab, die Werke der Kunst aufzufassen und zu beurtheilen. Auf seine nachfolgenden Schicksale hatten besonders Archinto, damals päbstlicher Nuntius in Dresden, und Pater Rauch, der Beichtvater des Königs von Polen, grossen Einfluss. Hierbei habe ich Winckelmanns bekannten Uebergang

Digitized by Google

zu der katholischen Kirche im Sinne. Zwar ist es nicht meine Meinung, dass diese Männer Winckelmann so in ihrer Gewalt hatten, dass sie eine unabwendbare Herrschaft über seinen Beschluss ausüben konnten. Ich bin vielmehr vom Gegentheil überzeugt, ja gar davon, dass sie nicht einmal etwas Ernstliches vorgenommen, zum mindesten nicht so anhaltende Versuche gemacht haben würden, wenn sie nicht mit der Feinheit und Schlauheit, welche in dieser Rücksicht den Dienern der katholischen Kirche eigen sind, sich durch Winckelmanns ihnen wohlbekannte Denkart und Neigungen sich dazu angereizt gefühlt hätten. Vermuthlich hatte Archinto bei seinen Besuchen in Nöthenitz Gelegenheit gehabt, sich mit Winckelmanns Sehnsucht nach Italien, so wie auch mit seiner übrigen Denkart, namentlich in Religionssachen, bekannt zu machen. Durch diese Beobachtungen in Verbindung mit der Ehre, die er sich dadurch einlegen würde, dass er der römischen Kirche einen so ausgezeichneten, wenngleich damals noch ziemlich unbekannten Proselyten verschaffte, liess Archinto sich leicht dazu bestimmen, seine Bekehrungsversuche ins Werk zu setzen. Dass er in dieser Rücksicht auch in Rom Unterhandlungen einleitete, sieht man daraus, dass unter den vielen verschiedenen Anerbietungen und Plänen für die künftige Anstellung Winckelmanns in Rom auch der war, dass er Bibliothekar bei dem Cardinal Passionei sein sollte, dem seine griechische Handschrift, von welcher ihm eine Probe gesandt worden war, gefallen hatte, und der zugleich vortheilhafte Zeugnisse von seiner griechischen Gelehrsamkeit erhalten hatte. — Die so mit Winckelmann eingeleiteten Unterhandlungen dauerten jedoch eine geraume Zeit (1752—1754), ehe sie ganz ins Reine gebracht wurden. Nicht selten schienen sie am Ziele zu sein, wurden dann wieder abgebrochen oder aufgeschoben besonders durch das Unbestimmte und Schwankende in Archintos Anerbietungen, gegen den Winckelmann immer Misstrauen fühlte, so wie auch durch andere Umstände. Von allem diesem erhält man die vollständigste und deutlichste Kenntniss durch Winckelmanns Briefe[541]), in welchen sein lebhafter und sich leicht mittheilender Geist sich in seiner ganzen Eigenthümlichkeit zeigt. Die hier erwähnten Unterhandlungen, die lange

Digitized by Google

sehr heimlich betrieben wurden, wurden endlich in der Mitte des Jahres 1754 mit Winckelmanns förmlichem Uebertritte zu der katholischen Kirche geschlossen. Er legte das Glaubensbekenntniss ohne alle Oeffentlichkeit in Archintos Cabinet, in Gegenwart des Beichtvaters und zweier Nuntiatur-Geistlichen, ab. Aber die längst ersehnte Reise ging doch noch nicht vor sich. Ein ganzes Jahr verfloss, ehe Winckelmann seine Reise und seine Stellung in Rom zum mindesten für eine Zeitlang so gesichert sah, dass er sich dorthin begeben durfte. Auch in diesem Zwischenraume wurde Winckelmann theils durch eigne Vorsätze und Pläne, theils durch die Einwirkung Anderer, besonders des italienischen Arztes Bianconi, in seinen Beschlüssen bald hierher bald dorthin gezogen[541a]). Inzwischen arbeitete er die verschiedenen Abhandlungen über die Nachahmung griechischer Kunstwerke aus, wozu er um so viel bequemere Gelegenheit fand, da er gleich nach seiner Glaubensveränderung Bünaus Dienste verlassen hatte, und die übrige Zeit, bis zu seiner Reise nach Italien, bei seinem Freunde Oeser wohnte. Wir wollen uns hier nicht bei allen den Plänen und Vorschlägen aufhalten, die in diesem Zeitraume Winckelmann beschäftigten. Von den Bedingungen, unter welchen er nach Rom ging, werde ich im Folgenden sprechen, so wie auch von seinem Aufenthalte dort und seinen letzten Schicksalen. Zuvor aber liegt es mir ob, ein paar Augenblicke bei seiner Religionsveränderung zu verweilen.

Wenn eine Religionsveränderung aus wirklicher Veränderung im Glauben, die aus innerem Triebe entsprungen und auf Ueberzeugung gebaut ist, hervorgeht, dann ist es, wenn nicht eigenes, vollständiges Bekenntniss zu Hülfe kommt, unmöglich, eine solche Handlung von ihrem ersten Ursprunge an, ihre stufenweise Entwicklung hindurch, bis zu ihrer Vollbringung vollkommen zu verstehen und zu erklären; so wie es auch ausser den Grenzen der menschlichen Urtheilskraft liegt, ein entscheidendes Urtheil über eine solche Handlung zu fällen. Wenn dagegen eine Religionsveränderung veranlasst wird durch äussere Verhältnisse und Ereignisse in Vereinigung mit einer nicht zu verkennenden und dauernden Richtung in der Denkart

Digitized by Google

und den Neigungen, durch welche jene Verhältnisse und Ereignisse so unterstützt werden, dass eine Religionsveränderung dadurch bewirkt wird, dann verbirgt sich diese Handlung nicht in den geheimen, nur der Gottheit durchschaubaren Tiefen des Herzens, und die Handlung wird ein Gegenstand der menschlichen Beurtheilung, indem Jeder nach seiner Einsicht und seinem Gefühle sich die Frage beantwortet: ob die Umstände, unter welchen sie geschah, von der Art waren, dass sie zu einer nachsichtigen, entschuldigenden Beurtheilung derselben führen können. — Von der hier zuletzt erwähnten Art war Winckelmanns Uebertritt zu der katholischen Kirche, obgleich ich damit keinesweges die Meinung aussprechen will, dass man ohne Ausnahme Alles kenne, was dazu beigetragen haben kann, dass er diesen Beschluss fasste und ausführte.

Ueberzeugt davon, dass Viele es mit uns beklagen, dass eine Handlung, die für die Wissenschaft so wohlthätige Folgen brachte, nicht — wenn sie doch einmal geschehen ist — von der festen Ueberzeugung von ihrer Richtigkeit begleitet war, wollen wir doch diese Betrachtung nicht weiter verfolgen, sondern, indem wir es Jedem anheimstellen das Urtheil darüber zu fällen, das seinem Gewissen zusagt, beschränken wir uns darauf, nach bestem Vermögen zu erklären, *wie* Winckelmann Katholik wurde.

Leider sind die Nachrichten über die erste Hälfte von Winckelmanns Leben in hohem Grade unvollständig. Daher kann es auch nicht mit einiger Gewissheit entschieden werden, in wie fern er in seiner Kindheit und früheren Jugend, während er noch Schüler zuerst in Stendal, nachher in dem köllnischen Gymnasium in Berlin war, so wie in den nachfolgenden Jahren bis zu seiner Anstellung in Seehausen (1743), in Verhältnissen und Umgebungen lebte, die möglicher Weise Einfluss darauf gehabt haben, seine unläugbare Gleichgültigkeit gegen das protestantische Glaubensbekenntniss, so wie überhaupt gegen jede positive Religionsform hervorzubringen. Hätten wir die so uns mangelnden Nachrichten über jene frühere Periode, dann würden ohne Zweifel die späteren Begebenheiten dadurch mehr Licht erhalten; denn dass ein solcher

Digitized by Google

Einfluss Statt gefunden habe, scheint mir in hohem Grade wahrscheinlich, was man übrigens auch in Ansehung der angebornen Anlagen und Neigungen Winckelmanns annehmen mag. Dies kommt mir wahrscheinlich vor, selbst wenn man mit Göthe in seiner Schrift: „Winckelmann und sein Jahrhundert" annehmen will, dass Winckelmann bis zu einem gewissen Grade „ein gründlich geborner Heide gewesen sei, den die protestantische Taufe zum Christen einzuweihen nicht vermögend gewesen sei." [542]). Doch wie sich dies auch verhalten mag — denn ich will hier nicht die Grenzen überschreiten, die ich mir selbst vorgeschrieben habe — so ist es doch gleichwol gewiss, dass er schon frühe Neigung verrieth, den Weg zur Erreichung seiner Wünsche zu wählen, den er doch erst eine Reihe von Jahren später betrat. Wir haben in dem Vorhergehenden ein Beispiel davon gesehen. Dass Winckelmann, während er Conrector in Seehausen war, als Protestant nicht das beste Wort hatte, zeigt eine sehr merkwürdige Aeusserung von ihm selbst in einem seiner Briefe in der berlinischen Sammlung [542 b]). Er sagt darin, er wäre in seinem Vaterlande verfolgt, als Gotteslängner verschrien und mit Absetzung und Verweisung bedroht.

Was Winckelmann auch ohne das hier erwähnte Mittel hätte ausrichten können, wenn er, mit fester Ergebenheit an die protestantische Kirche, sich ein bestimmtes wissenschaftliches Ziel vorgesetzt hätte, sei es nun ein dem ähnliches, das er erreichte, oder ein davon verschiedenes, das müssen wir jetzt unentschieden lassen. Aber nichts ist gewisser, als dass jener Schritt ihn grade zu der Art Thätigkeit führte, zu welcher er die ausgezeichnetsten Anlagen hatte; so wie es auch gewiss ist, dass viele Beweggründe diesen Schritt für Winckelmann beinahe unwiderstehlich machten, wenn man voraussetzt, was sicher sich so verhielt, dass er nicht durch die unauflöslichen Banden des Glaubens und der Ueberzeugung an das Glaubensbekenntniss gebunden war, in welchem er geboren war.

Ich habe oben auf die äusserst bedrängte Lage aufmerksam gemacht, in welcher Winckelmann mehr als die Hälfte seines Lebens zubrachte. Diese wirkte zugleich, so gross auch

Digitized by Google

seine Fortschritte waren, auf seine wissenschaftliche Thätigkeit zurück, indem sie ihm jede Aussicht auf die Erfüllung seiner wärmsten Wünsche verschloss, und ihm der Regel nach nur wenige Zeit für seine eigenen Studien übrig liess. Als er in Bünaus Dienste gekommen war, war seine Lage zwar besser, als früher, aber ausserdem, dass sie auch in andrer Rücksichtbeschränkt war, musste Winckelmann sehr viel Zeit auf Pflichtarbeiten für Bünau in solchen Fächern verwenden, die ihn selbst nicht interessirten[543]). Dazu kam, dass das, was der wichtigste Gewinn durch seine neue Lage war, die Nähe Dresdens und der Kunstschätze desselben, so wie die Bekanntschaften, die er dort schloss, grade statt seinen unruhevollen Geist zu beruhigen, vielmehr dazu diente, so wol ihn selbst von seiner eigentlichen Bestimmung zu überzeugen, als auch mit verdoppelter Kraft, die zuletzt als Instinkt wirkte, seine Sehnsucht Rom zu besuchen, zu entflammen, um dort vollkommener, als es an irgend einer andern Stelle geschehen konnte, seine Liebe zu den Wissenschaften zu befriedigen, die er jetzt immer mehr und mehr dem Studium der antiken Kunst zuwandte. Dies war ihm jetzt sein Ein und Alles; dazu glaubte er sich von der Vorsehung bestimmt, so wie er auch die Mittel, die ihn zu diesem Ziele führten, als eine Schickung betrachtete, der er, mit Hintansetzung aller anderer Rücksichten, folgen müsste. Wir wollen statt aller weitläufigen Beweisführung einige Bruchstücke aus einem seiner merkwürdigsten Briefe hersetzen, der sich in der götheschen Sammlung findet[544]). Er ist geschrieben an Berendis, den 6ten Januar 1753, also über anderthalb Jahr vor Winckelmanns Religionsveränderung. „Du weisst," sagt er seinem Freunde, „wie sauer es mir geworden; durch Mangel und Armuth, durch Mühe und Noth habe ich mir müssen Bahn machen[544b]). Fast in Allem bin ich mein eigener Führer gewesen. Die Liebe zu Wissenschaften ist es, und die allein, welche mich bewegen können, dem mir gethanen Anschlag Gehör zu geben." Er beklagt, dass er nicht in einer grossen Stadt geboren sei, wo er eine bessere Erziehung und Bildung hätte geniessen können; namentlich klagt er über den Mangel an Fertigkeit sich in ein paar fremden Sprachen gut auszudrücken, und fragt, ob man

Digitized by Google

sich diese wol ohne Umgang mit Menschen und ausser der grossen Welt erwerben könne. Darauf fährt er fort: „Du würdest dazu nicht Rom zuerst wählen, und ich vielleicht auch nicht, wenn ich meinem Triebe widerstehen könnte. Gott und Natur haben wollen einen Maler, einen grossen Maler aus mir machen, und beiden zum Trotz sollte ich ein Pfarrer werden. Nunmehr ist Pfarrer und Maler an mir verdorben. Allein mein ganzes Herz hänget an der Kenntniss der Malerei und Alterthümer, die ich durch fertigere Zeichnung gründlicher machen muss. Hätte ich noch das Feuer oder vielmehr die Munterkeit, die ich durch ein heftiges Studiren verloren, ich würde weiter in der Kunst gehen. Nunmehro habe ich nichts vor mir, worinnen ich mich hervorthun könnte, als die griechische Litteratur. Ich finde keinen Ort geschickter als Rom, dieselbe weiter, und, wenn es sein könnte, aufs höchste zu treiben.“ In solcher Stimmung trafen jene Bekehrungsversuche Winckelmann. Dass er auf diese Art nach Rom kommen, und dort eine in jeder Rücksicht wünschenswerthere Stellung erlangen könnte, das ward ihm beständig vor Augen gehalten; aber welche Aussichten man ihm auch öffnete, und welche Versprechungen man ihm auch gab, immer knüpften sie sich an die Glaubensveränderung, als die nothwendige Bedingung, ohne welche nichts zu erreichen sein würde. Was diesen Vorstellungen noch mehr Gewicht gab, war, dass Winckelmann aller Aussicht beraubt war, auf irgend einem anderen Wege zu dem Ziele zu gelangen, das ihm hier als so nahe, so leicht erreichbar vorgestellt wurde. Bünau schätzte Winckelmann, benutzte ihn zur Beförderung seiner litterarischen Arbeiten, und wünschte ohne Zweifel ihn in seinen Diensten zu behalten; aber wir finden nicht, dass er etwas that, um Winckelmanns Wünsche zu befördern. Von Seiten des Hofes hatte Winckelmann in dieser Rücksicht eben so wenig zu erwarten, so lange er sich nicht zu der katholischen Kirche bekannte. Man erinnere sich, dass wir von der Mitte des vorigen Jahrhunderts sprechen, um welche Zeit eine solche Unterstützung von dem Dresdener Hofe kaum anders zu erreichen war, als durch die katholischen Umgebungen der königlichen Familie, und vorzüglich durch diejenigen, bei denen das Bekenntniss

Digitized by Google

ihrer Religion als das einzige Mittel galt, sich ihre Gewogenheit und ihre Empfehlung zu erwerben.

Wenn man auch nur das, was hier in der Kürze über Winckelmanns inneren und äusseren Zustand mitgetheilt worden ist, zu einem lebendigen Bilde davon zusammenfasst, dann braucht man weder zu seinem Studium der Kirchenväter, oder freidenkerischer Schriften seine Zuflucht zu nehmen, um seine Religionsveränderung zu erklären[546]). Es muss Jedem einleuchten, wie ein solcher Mann unter solchen Umständen, wenn auch nur zum Scheine, sich zu der katholischen Kirche bekennen musste. Doch geschah dies, wie wir gesehen haben, nur langsam, und nicht ohne grosse Unruhe, Kampf und manche Bedenklichkeiten, die jedoch nicht ihren Grund in irgend einem Zweifel an der Zulässigkeit der Handlung, sondern nur in verschiedenen äusseren Verhältnissen hatten. Einige Bruchstücke von dem oben benutzten Briefe in Verbindung mit ein paar andren Stellen aus seinen Briefen werden zur Aufklärung dessen, was ich hier in möglichste Kürze zusammengedrängt habe, hinreichend sein. Winckelmann äussert sich gegen seinen oben genannten Freund so: „Du kannst Dir aber wol einbilden, dass der Antrag des Pastors Rauch nicht sine conditione sine qua non geschehen. Das ist der wichtigste Punkt. — Eusebie und die Musen sind hier sehr streitig bei mir; aber die Partei der letzten ist stärker. Die Vernunft, die das Gegentheil in solchem Falle thun sollte, tritt derselben bei. Sie ist bei mir der Meinung, man könne aus Liebe zu den Wissenschaften über etliche theatralische Gaukeleien[547]) hinsehen; der wahre Gottesdienst sei allenthalben nur bei wenigen Auserwählten in allen Kirchen zu suchen. — — Ich glaube, dass ich weder Gott noch Menschen betriegen zu wollen, scheinen könnte, ich mag mich gegen die conditionem sine qua non verhalten, wie ich will.“ Er spricht ferner davon, dass er voraussetze, der Pater Rauch sei ein ehrlicher Mann, der sein Bestes wolle, dass er sich aber in jedem Falle zu keinen andren Verpflichtungen für verbunden halte, als solchen, die seine eigne Vernunft und sein Gewissen billigen, so wie dass man in einer Verhandlung mit Katholiken wol

Digitized by Google

berechtigt sei, nach dem Beispiele der Jesuiten, seine reservationes mentales zu haben. Dann fährt er so fort: „Gott aber kann kein Mensch betriegen; wir schlössen denn von Gott auf uns und wechselsweise. — Der Finger des Allmächtigen, die erste Spur seines Würkens in uns, das ewige Gesetz und der allgemeine Ruf ist unser Instinct; demselben musst Du und ich, aller Widersetzlichkeit ungeachtet, folgen. Dieses ist die offene Bahn vor uns. Auf derselben hat uns der Schöpfer die Vernunft zur Führerin gegeben; wir würden, wie Phaëton, Zügel und Bahn ohne dieselbe verlieren[548]). Pflichten, welche aus diesem Principio fliessen, vereinigen alle Menschen in eine Familie zusammen. Hierin bestand bis auf Mosen Gesetz und die Propheten. Die folgenden göttlichen Offenbarungen erhalten ihre Ueberzeugung nicht durch den todten Buchstaben, sondern durch göttliche Rührungen, die ich, wie vielen Gläubigen geschehen, billig auch an mich in stiller Ergebung erwarte.“ Dass Winckelmann die Sache nicht mit Gleichgültigkeit behandelte, beweist unter anderen Aeusserungen auch folgende, die bald nachher in dem hier benutzten Briefe folgt: „Ich habe rechtschaffen und seit meinen akademischen Jahren, wie Du weisst, unsträflich (menschlich zu reden) gewandelt. Ich bin treu gewesen ohne Absichten; ich habe gearbeitet ohne Schein einer Gefälligkeit; Gott hat mir Leben und Gedeihen gegeben. Ich habe mein Gewissen rein erhalten, wie sollte ich es verletzen, wenn mich Jemand, der mich befördern will, nöthiget, ihm und seinen Glaubensgenossen, die in göttlicher Offenbarung nicht gegründet sind, aber die auch selbige nicht umstossen, beizupflichten?“ Winckelmann tröstet sich dann damit, dass er nicht schlechter handle, dass aber dagegen seine Beweggründe edler und uneigennütziger sind, als wenn ein wittenbergischer Professor, um Professor zu werden, die Formula concordiae unterschreibt, ohne sie gelesen zu haben oder darauf sterben zu wollen. Er tröstet sich auch mit dem Beispiel eines Comödianten, der mit zunehmenden Jahren nicht anders, als seine Profession verdammen könne, die er doch um des täglichen Brods willen nicht aufgeben könne. „Man tröstet sich unter solchen Umständen damit, dass man entweder so viel Geschick hat oder erhält,

Digitized by Google

ein paar Jahre eine lächerliche Person zu spielen.“ Damals als Winckelmann dieses schrieb, war es noch nicht seine Absicht für immer in Rom zu bleiben. — Wie es übrigens in seinem Gemüthe gährte, und wie schwankend er in seinen Beschlüssen war, das beweisen viele von seinen Aeusserungen, z. B. wenn er in demselben Briefe sagt, dass das, was man ihm über seine Bestimmung in Rom mitgetheilt habe, ihn angst und bange machte, so wie dass sein Trieb nach Rom in grausamem Streite mit den Gefühlen seiner Freundschaft und Dankbarkeit stände. „Oft, sagt er, verwerfe ich, was ich verlanget, dann verlange ich wieder, was ich verwerfe. Ich bin in grosser Unruhe. Die Sache ist zu weit gekommen.“ Er sagt an einer andern Stelle in derselben Sammlung[549]), wo er Berendis seinen Uebertritt meldet: „Mit wie vieler Unruhe und Kummer ich an diesen äussersten Entschluss gegangen bin, das weiss mein Gott.“ Winckelmanns Kränklichkeit, von der er geheilt zu werden hoffte, wenn er nach Italien käme, und das Ungewisse in seiner Lage, da er blos eine Privatanstellung hatte, trugen unstreitig viel zu dem Entschlusse bei, den Weg zu gehen, den man ihm öffnete, um dem Drohenden zu entgehen, was er in seiner Zukunft vor sich sah. Er sagt selbst in demselben Briefe: „Kein Glück seh ich vor mir (bedenke es wohl), keine Retraite ist mir mehr übrig. — Mein Brod kann ich, wenn der Graf sterben sollte, auf keine anständige Art verdienen, da ich keine einzige fremde Sprache reden kann, keinen Schuldienst mag ich nicht, zur Universität tang ich nicht, mein Griechisch gilt auch nirgends. Wo sind Bibliothecarstellen?“ Durch solche Betrachtungen hatte Winckelmann schon lange gesucht sich auf sein Vorhaben vorzubereiten und sich in Ansehung desselben zu beruhigen; und doch ward es endlich durch eine Art von Ueberraschung und durch zufällige Umstände ausgeführt[550]). Von Ueberzeugung war, wie schon bemerkt ist, gar nicht die Rede. Zum Beweise davon dient auch die Aengstlichkeit, die immer mehr zunahm, je näher die Handlung kam, und die endlich, nachdem der Schritt geschehen war, Winckelmann in einen so verwirrten Zustand brachte, besonders mit Rücksicht auf sein Verhältniss zu Bünau, dass man es sich kaum als möglich vor-

Digitized by Google

stellen würde, wenn nicht der Brief, in welchem er selbst Bünau das Geschehene meldet, davon die entscheidendsten Beweise enthielte[551]). Die Klarheit, die sonst Alles auszeichnete, was Winckelmann schrieb, verliess ihn immer, wenn dieser Gegenstand zur Sprache kam, aber doch nirgends mehr, als in dem hier erwähnten Briefe. Er muss bekennen, was sich nicht länger verhehlen lässt, er muss das vertheidigen, entschuldigen und beschmücken, in Ansehung dessen er mit dem peinlichsten Selbstbewusstsein fühlt, dass er es nicht auf eine befriedigende Weise thun könne, denn er stritt nicht unter dem Schilde des Glaubens und der Ueberzeugung, der allein Handlungen von der Beschaffenheit, wie die hier erwähnte, zu vertheidigen vermag. Winckelmann wirft in diesem Briefe Alles verwirrt und bunt durch einander, und baut seine Vertheidigung auf nächtlichen Schweiss, Kopfschwindel, Freundschaft, Kürze des Lebens, die engen Grenzen unserer Freundschaft, die Pflicht theils auf sein eigenes, theils auf Anderer Schicksal in der Zukunft bedacht zu sein; ausserdem habe er den Vorsatz gehabt, seinen Bekehrern ihr Verlangen abzuschlagen, aber, da er grade in der Rücksicht Archinto besucht habe, sei der Empfang so unerwartet und überraschend gewesen, dass er nach einer kurzen Bedenkzeit, und unter dem Vorbehalt, noch eine Zeitlang in Sachsen zu bleiben, nachgegeben, und dann zugleich das Versprechen erhalten habe, dass der König ihn zu der Reise unterstützen und ihm weiter forthelfen werde. Dies ist ungefähr der Gang in jenem merkwürdigen Selbstbekenntniss, gegen dessen Schluss Winckelmann sich selbst mit den Worten unterbricht: „Schaam und Betrübniss erlauben mir nicht mehr zu schreiben“[552]). Kaum kann man in Allem diesem eine unüberwindliche Gewalt verkennen, welche die Religion, wenngleich hintenangesetzt, über das Gemüth ausübt.

Nur der neue, längst ersehnte Aufenthaltsort mit allen den Vortheilen, welche er für Winckelmanns auf die ausgezeichnetsten Gegenstände gerichtete Forschung gewährte, vermochten nach und nach, da auch seine übrige Lage befriedigend war, ihn zu beruhigen, und diese Beruhigung fing

Digitized by Google

schon vor seiner Abreise nach Rom an sich zu äussern[553]). Aber weder war er ein gläubiger Katholik, als er sich zu dieser Kirche bekannte, noch ward er es jemals. Ich wiederhole hier diese Bemerkung, um sie mit einer von Winckelmanns eignen Aeusserungen aus dem vorhin schon öfter benutzten Briefe an Berendis[554]) zu begleiten, also mit einer Aeusserung, die aus der ersten Zeit nach seinem Uebertritte herrührt. Er sagt am Schlusse dieses Briefes: „Gieb Dich zufrieden, mein Freund! mir ist nicht anders zu helfen. Ich bekenne es, ich gedenke zuweilen mit Widerwillen an Rom. Das gütige Herz des Nuntii aber macht mir wieder Muth. Lieber wäre mirs, wenn ich plötzlich stürbe. Ich habe mein Leben niemals genossen, und der Zwang meiner Sentiments wird mir in Rom sehr Vieles bitter machen.“ Diese Stelle ist zu wichtig als Beweis für meine Ansicht der ganzen Begebenheit, heit, als dass sie übergangen werden durfte. Hiermit verdient verglichen zu werden, wie Winckelmann ein Jahr nachher, während er sich noch in Dresden aufhielt, in einer muntern Stimmung über seine Theilnahme an dem katholischen Gottesdienste ironisirt[555]). Selbst späterhin befriedigte er die Foderungen der eifrigen Katholiken so wenig, dass das Aergerniss, welches er erregte, bisweilen wol gar für ihn gefährlich werden zu können drohete[556]). — Vielleicht bin ich in der Darstellung dieser so merkwürdigen und folgenreichen Periode von Winckelmanns Leben zu ausführlich gewesen; aber übergehen konnte ich sie nicht, und ich bin nicht im Stande gewesen, auf andere Art, als die gewählte, so unvollkommen es auch geschehen ist, diese Aufgabe zu lösen. Eine Handlung, wie die hier beschriebene, muss ihrer Natur zufolge immer auf sehr verschiedene Art beurtheilt werden.

Der endliche Ausfall der vielen Pläne und Verhandlungen, welche Winckelmanns Abreise vorangingen, war der, dass er mit einer jährlichen Pension von zweihundert Thalern auf zwei Jahre nach Rom ging; und dass man ihm das Versprechen gab, dass er diese, wenigstens so lange der König lebte, auch in Zukunft behalten sollte. Doch erhielt er diese Unterstützung nicht im Namen des Königs, sondern im Namen des vor-

Digitized by Google

hin erwähnten Beichtvaters. Sie sollte ihm von dem Provincial des Jesuitenordens in Rom ausgezahlt werden[557]). Es ist gar wahrscheinlich, dass Winckelmann selbst nicht gewiss wusste, ob der König oder der Beichtvater ihn unterstützte[557 b]).

Im Anfange des Jahres 1755 schrieb er seine Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Aus den Stellen, die in den Anmerkungen angeführt sind, erfährt man die näheren Umstände bei der Herausgabe dieser Schrift. Die erste Ausgabe gehört zu den litterarischen Seltenheiten, denn man nahm nur gegen 50 Abdrücke davon. Eine Stelle in dieser Schrift gab Veranlassung zu Lessings Laokoon[559]). Schon die hier erwähnte Schrift Winckelmanns stand in starkem Widerspruche mit den damals gangbaren Meinungen, und erregte grosses Aufsehen. Winckelmann schrieb selbst so wol einen Angriff dagegen, als auch nachher eine Vertheidigung dafür. Diese drei Schriften wurden im Jahre 1756 gesammelt herausgegeben, als Winckelmann schon in Rom war.

Im September 1755 trat Winckelmann seine Reise an, und kam im November-Monat in Rom an. Wie in dem Vorhergehenden, sind auch in dem Folgenden Winckelmanns eigne Briefe unsere Hauptquelle[560]). Von diesen Briefen gilt Alles, was man überhaupt zur Empfehlung von Briefen sagen kann, die von ausgezeichneten Männern so geschrieben sind, wie der Augenblick sie ohne berechnende Rücksicht auf die Zukunft eingab[561]).

Wir wenden uns jetzt zu dem zweiten Haupttheile von Winckelmanns Leben, zu demjenigen, in welchem er endlich seine Anlagen so kennen und anwenden lernte, dass man wol, wie er sich selbst an einer Stelle äussert[562]), von ihm sagen kann, er habe nur in dieser Periode seines Lebens recht gelebt. Leider ist dies nur ein Zeitraum von kaum dreizehn Jahren.

Auf der Reise nach Rom, die acht Wochen dauerte, reiste Winckelmann durch Tyrol. Der Anblick der erhabenen Naturschönheit dieses Landes begeisterte ihn. Niemand erwartet

Digitized by Google

dies anders, und es ist nur darum merkwürdig, weil dasselbe Land grade den entgegengesetzten Eindruck auf ihn machte, als er kurz vor seinem Tode auf seiner Rückreise nach Deutschland mit dem Bildhauer Cavaceppi dadurch reiste. Dieselben Berge, die dreizehn Jahre früher ihn zur Begeisterung hingerissen hatten, jagten ihm damals Schrecken und Entsetzen ein.

Schade, dass wir nicht die Selbstbiographie haben, welche Winckelmann zu schreiben im Sinne hatte, und worin er der Nachwelt ein treues Bild seiner Denkart und seiner Handlungen hinterlassen wollte [563]). Es ist mir unbekannt, ob Winckelmann diesen Vorsatz ganz oder doch zum Theil ausgeführt hat [564]); aber es ist wahrscheinlich, dass es blos ein vorübergehender Beschluss war, da er in Harnisch gebracht wurde theils durch die Nachricht, dass man in den deutschen Litteraturbriefen seine Lebensbeschreibung unter dem Titel: „Joh. Winckelmanns Leben und Wunder" bekannt gemacht hätte, theils durch eine fameuse Biographie, die einer seiner ehemaligen Collegen in Seehausen herausgegeben hatte [565a]), theils durch die vielen oft ungegründeten Nachrichten, die über ihn verbreitet wurden. Er äussert sich oft mit Unwillen über diese Gegenstände. Vielleicht würde Winckelmann wirklich jenen Plan ausgeführt haben, wenn der Tod ihn nicht so unerwartet überrascht hätte. Die Briefe dienen zum Ersatz für diesen Verlust. Durch die Annahme des katholischen Glaubens, und durch die Berühmtheit, die er bald während seines Aufenthaltes in Rom erlangte, hatte Winckelmann in hohem Grade die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Wir haben daher der oben stehenden Bemerkung hier ihren Platz angewiesen, wo wir grade im Begriff stehen dazu überzugehen, von Winckelmanns Aufenthalt in Rom zu sprechen.

Von der jährlichen Unterstützung, welche Winckelmann bei seiner Wegreise aus Deutschland zugestanden wurde, habe ich oben gesprochen. Sie war ihm von der grössten Wichtigkeit, so lange er sein Auskommen in Rom noch nicht auf eine andere Weise gesichert hatte; besonders da er mit unabänderlicher Festigkeit seinem Vorsatze treu blieb, seine persönliche Unabhängigkeit für keinen Preis aufzuopfern. Er lehnte

Digitized by Google

daher Alles geflissentlich von sich ab, was ihn auf irgend eine Art entweder von der römisch-katholischen Kirche im Allgemeinen oder von Einzelnen unter ihren Mächtigen abhängig machen konnte.

Schon früher als Winckelmann war Archinto von Dresden nach Rom gekommen, und Cardinal und Staatssecretair geworden. Doch dauerte es eine Zeitlang, ehe ein genaueres Verhältniss zwischen ihm und Winckelmann entstand, der in der früheren Zeit seines Aufenthalts in Rom lange bei dem dänischen Künstler Wiedewelt wohnte, dessen Freund er mit aller der Ergebenheit war, die seiner Freundschaft eigenthümlich war, und mit dem er späterhin beständig in einem vertrauten Briefwechsel stehen blieb[566]). Erst da Winckelmanns Pension aus Sachsen im Jahr 1756 etwas lange ausblieb und da dieses Ausbleiben der politischen Begebenheiten wegen ihn beunruhigte, bot Winckelmann Archintò seine Dienste an. Archinto that ihm das Anerbieten im Pallaste Cancelleria zu wohnen, wohin er seine Bibliothek hatte bringen lassen, und wo er selbst, wenn der Pabst todt wäre, wohnen wollte. Winckelmann wollte es abwarten, ob er vielleicht bessere Anerbietungen erhalten könnte; da aber unterdessen seine Pension von Sachsen ankam, und er aus dem Grunde sich nicht weiter für verpflichtet hielt, nahm er die ihm angebotene Wohnung, aber auch nur einzig und allein diese, an, und übernahm es dann ausserdem freiwillig Archintos Bibliothek zu ordnen[567]). Unter seinen übrigen Beschützern waren, ausser dem Pabst selbst, der immer wohlwollende Aufmerksamkeit gegen ihn zeigte, besonders der Cardinal Passionei, der immer besonders grosse Güte gegen Winckelmann bewies, und ausserdem der Cardinal Albani, in dessen Dienste Winckelmann im Jahre 1758 durch den Einfluss des gelehrten Giacomelli trat. Winckelmann zog ins Haus zu Albani, erhielt monatlich 5 Zechinen, und fuhr fort mit ihm in dem vertrautesten Verhätnisse zu stehen, ohne weitere Verpflichtung, als dass er die Aufsicht über seine Bibliothek führen sollte. Oft spricht Winckelmann von Albani in seinen Briefen, immer als von seinem Wohlthäter und Freunde. Zu dieser Classe von Freunden und Gönnern

Digitized by Google

füge ich noch den Cardinal Spinelli, der wenige Tage nachher starb, nachdem Winckelmann, besonders durch seinen Einfluss, die Oberaufsicht über Roms Alterthümer erhalten hatte. Winckelmann schätzte ihn hoch, und beweinte seinen Tod[568]). Von anderen freundschaftlichen Verbindungen Winckelmanns werde ich in dem Folgenden sprechen. Besonders durch die hier genannten Gönner hatte seine Lage in Rom sich so verbessert, dass er seinen Aufenthalt daselbst für immer, wenigstens einigermassen gesichert sah. Der eben erwähnte Posten als Oberaufseher über die antiken Kunstdenkmäler Roms und der Umgegend, (Antiquario della camera apostolica) brachte ihm ungefähr 160 Scudi im Jahre ein, und öffnete ihm zugleich die Aussicht zu weiterer Anstellung, besonders zu einem Secretairiat (Scrittorato) im Vatikan. Bis ein solches erledigt würde, gab man ihm zugleich im Jahre 1763 jährlich 50 Scudi mit einer Anstellung bei der vatikanischen Bibliothek, wodurch jedoch keine wesentliche Verpflichtungen ihm aufgelegt worden zu sein scheinen[569]). Diese Anstellung bei der Bibliothek gab jedoch Winckelmann ein Jahr vor seinem Tode wieder auf, um sich von diesem Zwange, so unbedeutend er auch war, zu befreien[570]); aber blieb doch, selbst nachdem er jenes Inspectorat erhalten hatte, in Albanis Haus und Diensten mit demselben Gehalte und den übrigen Bequemlichkeiten, die er vorhin gehabt hatte. Doch wenngleich Winckelmann so lange er in Rom gewesen war, sich immer in einer solchen Lage befunden hatte, dass er ungestört seine wissenschaftlichen Zwecke verfolgen konnte, sehen wir gleichwol, dass er so wol im Anfange als späterhin sehr oft durch neue Pläne, besonders durch Anerbietungen versucht wurde, vorzüglich nachdem sein Name berühmt geworden war. Doch siegte immer seine Liebe zu Rom und der Art und Weise, wie er in dieser Stadt lebte. Solche Güter, die noch sehr durch die Ueberzeugung erhöht wurden, dass er nur in Rom seine wissenschaftlichen Pläne ausführen könnte, überwogen bei ihm immer die vielen Anerbietungen, die sonst oft lockend genug waren. Viele Stellen in seinen Briefen erwähnen diese Anerbietungen, die ihm von Dresden, Berlin, Cassel, Braunschweig und mehren Oertern aus gemacht wurden. Ja selbst von Ko-

Digitized by Google

penhagen aus scheint einmal (1761) ein Ruf an ihn im Werke gewesen zu sein, vermuthlich auf Wiedewelts Empfehlung. Winckelmann äussert sich nur kurz darüber in einem Briefe an Stosch[571]) mit der Bemerkung, dass er, wenn er Kopenhagen zu seinem Aufenthaltsorte wählte, zu sehr von der übrigen Welt abgeschnitten sein würde. Was inzwischen Winckelmann bewog auf die Anerbietungen, die ihm so gemacht wurden, Rücksicht zu nehmen und sich in Unterhandlungen darüber einzulassen, das war ohne Zweifel theils die lange Zeit, die darüber hinging, ehe in Rom Etwas für ihn geschah, theils auch, dass seine vortheilhaftere Lage daselbst grösstentheils von Albanis Leben abhing, der schon ein alter Mann war, wozu noch eine gewisse Unruhe kam, die von Winckelmanns Charakter unzertrennlich gewesen zu sein scheint, und endlich auch das Wohlgefallen, das er an diesen Beweisen von dem Ansehen fand, welches er genoss. Wir werden in dem Folgenden Einiges anführen, wodurch es bestätigt wird, dass dieser letzte Beweggrund nicht ganz unwirksam war. Aber Winckelmann fand sich gleichwol immer mehr und mehr an Rom gebunden, das nach und nach sein zweites Vaterland geworden war, und von wo Nichts, wenn es auch sonst noch so lockend war, ihn wegzuziehen vermochte. Unter den verschiedenen Plänen, welche in der früheren Zeit seines Aufenthaltes in Rom Winckelmann beschäftigten, war auch der, dass er, wenn er sähe, dass in Zukunft nichts für ihn geschähe, für sein Auskommen, seine Unabhängigkeit und die Fortsetzung seiner Arbeiten durch den Eintritt in den Benediktiner- oder in den Augustiner-Orden sorgen wollte[572]). Auch in diesem Falle würde er den Katholicismus als Nothanker betrachtet haben, um sich in dem Hafen zu halten, den er nach so vielen Gefahren erreicht hatte. — Aber mehr als alle diese Pläne, die jedoch seinen Neigungen und dem wichtigsten Ziele seines Lebens fremd waren, reizte ihn ein anderer Wunsch, der zwar nicht befriedigt wurde, aber doch stets mit zauberischer Macht auf seine Phantasie wirkte, und immer aufs Neue seine Hoffnung belebte, sobald sich eine Möglichkeit zur Erfüllung desselben zeigte. Jeder der Winckelmanns Briefe kennt, wird leicht merken, dass ich hier auf seine Reiselust ziele. Sein Wunsch

Digitized by Google

war zwar auch auf die übrigen klassischen Länder des Alterthums, aber vor Allen doch auf Griechenland gerichtet. Mit Begierde ergriff er jede Aussicht auf die Erfüllung dieses Wunsches. Scheint er ihn auch dann und wann aufgegeben zu haben[573]), so wachte er doch stets aufs Neue auf, und die lange Reihe seiner Briefe hindurch finden wir, dass dieser Plan ihm beständig vor Augen schwebte. Noch im Jahre 1767 beschäftigte er ihn so lebhaft, dass er zwischen diesem Wunsche und dem beabsichtigten Besuche in Deutschland schwankte, ja gar daran dachte, diese Reise auszuführen, wenn er von Deutschland nach Italien zurückgekommen wäre[574]). Diese beiden Reisen standen gar in so fern in Verbindung mit einander, dass es Winckelmanns Plan war, wenn er keinen andern Ausweg fände, dann seinen Aufenthalt in Deutschland zu benutzen, um sich dort Unterstützung zu verschaffen zu der Ausführung eines schon früher genährten Planes, das olympische Stadium in Elis ausgraben zu lassen[575]). Winckelmann versprach sich grosse Ausbeute von diesem Vorhaben, und wer beklagt es nicht, so wol um Winckelmanns, als um der wahrscheinlichen Ausbeute willen, dass es nicht ausgeführt wurde? Dann und wann ist dieser Plan in späteren Zeiten wieder auf die Bahn gebracht worden, zum Beispiel von Sickler und Klenze[576]). Auch nach Constantinopel[577]) und anderen Gegenden hin waren Winckelmanns immer leicht erregte, immer sich durchkreuzende Pläne gerichtet; aber neue Pläne, und eintretende Umstände verdrängten den einen Vorsatz nach dem andern. Ich weiss nicht, dass Winckelmann in der Reihe von Jahren, die er in Rom verlebte, sich andere Reisen vornahm, die kleineren in der näheren Umgegend Roms abgerechnet, als *eine* Reise nach Florenz, und so weit ich mich erinnere, vier Reisen nach Neapel und dessen Umgegend, wohin vorzüglich die herculanischen Entdeckungen ihn zogen.

In wie weit es Winckelmann, namentlich in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Rom, möglich gewesen sein würde Italien zu verlassen, und für immer seine Wohnung in einem anderen Lande aufzuschlagen, darf ich nicht entscheiden. Gewiss ist es, dass er nach und nach sich mit stets festeren

Digitized by Google

Banden an Rom gebunden fühlte, welche durch Neigung, Gewohnheit und Liebe zu den Wissenschaften geknüpft wurden. Aber diese Vorliebe für Rom war nicht neu, nach Rom zu kommen war schon lange, ehe Winckelmann einige Aussicht dazu hatte, sein wärmster Wunsch gewesen, und als er dahin gekommen war, schlug diese Vorliebe immer tiefere Wurzeln. Ueberhaupt finden wir, dass Winckelmann von seiner Ankunft in Rom an ein ganz anderer Mensch wurde. Hier kam er zum vollen Selbstbewusstsein in Ansehung der Anlagen, die ihm geschenkt waren, so wie des Zieles, das zu erreichen er hoffen durfte; und so leicht auch sonst sein Gemüth sich durch die verschiedensten Einwirkungen bald hierher bald dorthin ziehen liess, in diesem Bewusstsein und in diesem Streben war er unerschütterlich. Seine Briefe enthalten viele Beweise von der hohen Zufriedenheit, die er auf diese Weise genoss. Auch die Gesundheit Winckelmanns hatte sich durch die Reise, das Klima und die bessere Gemüthsstimmung, in welcher er sich befand, bedeutend gebessert. Zwar verschlimmerte sein Befinden sich vorzüglich in den späteren Jahren, wozu die Ursache wol besonders in angestrengter Arbeit und unordentlicher Diät lag; aber diese Schwächlichkeit hinderte ihn doch nicht daran, seine Arbeiten mit Eifer fortzusetzen. — Schon früher war das Studium des Alterthums, besonders des griechischen Alterthums seine liebste Beschäftigung gewesen. In Rom blieb es dies nicht blos in demselben Grade, sondern es riss Winckelmann gar zu einer Begeisterung hin, die, indem sie mit ihrer ganzen Kraft sich immer mehr und mehr den Kunstdenkmälern des Alterthums zuwandte, ihn nach und nach zur Geringschätzung alles Neuen, ja gar zur gänzlichen Verachtung beinahe aller neueren Nationen, namentlich ihrer wissenschaftlichen Thätigkeit führte. Nur die Italiener beurtheilte er milder[577]). Diese Geringschätzung der mehrsten Nationen hatte ohne Zweifel grossen Theils ihren Grund in der Plage, die Winckelmann von den vielen Reisenden auszustehen hatte, die auf ihren Wanderungen unter den Merkwürdigkeiten Roms von ihm geführt zu werden wünschten, und sich unstreitig oft für einen solchen Genuss unter solcher Führung nur zu unfähig zeigten[578]). Winckelmann klagt oft über das Ermüdende die-

Digitized by Google

ses ohnehin zeitraubenden Geschäftes, und hatte oft im Sinne sich ganz davon loszusagen. Nur in einzelnen Fällen, zum Beispiel als der Fürst von Anhalt Dessau in Rom war, fand er darin eine angenehme Beschäftigung. Zu jener Geringschätzung trug aber ohne Zweifel ausserdem Winckelmanns Missbilligung der Art bei, wie das Studium des Alterthums, namentlich der Kunst desselben, immer und allenthalben beinahe ohne Ausnahme getrieben worden war. Winckelmann spricht diese Geringschätzung so charakteristisch aus, dass ein paar der hierher gehörigen Stellen hier einen Platz zu verdienen scheinen. Die deutschen Professoren waren ihm ein Abscheu, und er äussert sich oft sehr hart über ihre geistlose Kleinlichkeit. Der Philosoph Wolf, dessen Zuhörer er gewesen war, fand keine Gnade vor ihm, und eine Stelle [579a]), wo er in einem Briefe an Stosch mit Bitterkeit und Verachtung von ihrem Mitarbeiter (S. Laurent) an der Beschreibung der dem Baron Stosch gehörigen Gemmen-Sammlung spricht, sagt er in seinem Verdrusse: „er wäre gut zu gebrauchen in dem Kriege der eselhaften deutschen Professors, die sich dem Teufel und seiner Grossmutter ergeben über ein Wort mit oder ohne H.“ Aber nicht blos über seine Landsleute urtheilte er so hart. Jeder weiss, wie bekannt die englischen Reisenden wegen ihrer förmlichen Eigenheiten sind. Eine von Winckelmanns Aeusserungen hierüber gehört gewiss nicht zu den mildesten Urtheilen, welche die Engländer sich dadurch zugezogen haben. Winckelmann spricht von der Reise des Barons Riedesel nach Sicilien, und bemerkt, dass dieser Reisende die Gastfreiheit der Sicilianer rühmt; er fügt dann hinzu: „so verschieden ist der Empfang, je nachdem die Gäste sind. Die Britten, die das Gegentheil (von Riedesel) sagen, treten wie eine gerade Stange in das Haus, von der Hypochondrie umnebelt, und als Menschen, die den Frühling des Lebens nicht kennen; denn Fröhlichkeit ist diesen unbekannt; wie kann der Wirth Freude an solchen Steinkohlen-Seelen haben?“ Er bemerkt, dass er damals (1767) neulich in einer Gesellschaft von Engländern gespeist habe, von denen nicht ein einziger in drei vollen Stunden gelacht habe [579b]). — Zu diesen Stellen fügen wir noch eine dritte von derselben

Digitized by Google

Art, die vorzüglich gegen die Franzosen gerichtet ist, auf die Winckelmann immer ein böses Auge hatte. In einem der Briefe an Berendis[580]) sagt Winckelmann: „Alle Cavaliere kommen als Narren her, und gehen als Esel wieder weg. —— Einer gewissen Nation ist Rom gar unerträglich. Ein Franzose ist unverbesserlich, das Alterthum und er widersprechen einander. Es ärgert mich, dass ich aus Gefälligkeit einigen neuern Künstlern gewisse Vorzüge eingeräumet. Die Neuern sind Esel gegen die Alten, von denen wir gleichwol das Allerschönste nicht haben, und Bernini ist der grösste Esel unter den Neuern, die Franzosen ausgenommen, denen man die Ehre in dieser Art lassen muss.“ Diese und ähnliche vertraute Aeusserungen würde Winckelmann sich nicht öffentlich in dieser Form erlaubt haben, aber grade deshalb sind sie doppelt merkwürdig, zwar keinesweges als Beweise für die Behauptungen, welche sie enthalten, sondern als unwillkührliche Ausbrüche der Persönlichkeit eines ausgezeichneten Mannes. Ausserdem sind wir der Meinung, dass die kecke Freiheit, welche lebhafte und kraftvolle Menschen sich oft in ihren augenblicklichen Urtheilen über Andere erlauben, eben so wenig Beweise einer bösen und feindseligen Gesinnung sind, als die ängstlich abgemessene Vorsicht Anderer ein Beweis für einen guten Willen oder eine billige Gesinnung ist. Menschen von jener Art pflegen mit grosser Bereitwilligkeit ihre Fehler zu erkennen und wieder gut zu machen, während diese hinter dem Schleier der Mässigkeit und Billigkeit oft Waffen verbergen, welche jene weder kennen noch benutzen. Und was nun Winckelmann betrifft, kann Niemand bereitwilliger sein, als er es war, seine Versehen und Fehler zu erkennen und zu verbessern, wenn er entweder selbst aufmerksam darauf wurde, oder von Anderen davon überzeugt wurde. Ueber die neueren Erzeugnisse der Bildhauerkunst würde Winckelmann anders geurtheilt haben, wenn er es erlebt hätte, die herrlichen Werke zu sehen, welche nach seiner Zeit in dieser Kunst hervorgebracht sind.

Wir haben gesehen, wie Winckelmann dem Alterthume mit Hintansetzung der neueren Zeit huldigte. Aber auch

Digitized by Google

in anderen Rücksichten bemerken wir, dass seine schon angedeuteten Grundneigungen auf ihn mit so überwiegender Macht wirkten, dass er dadurch bewogen wurde, andere Rücksichten zu vergessen, die er doch billiger Weise nicht aus dem Auge verlieren durfte. Diese Bemerkung wird durch seine Aeusserungen über diejenigen von seinen Zeitgenossen bestätigt, welche zunächst seinen eignen wissenschaftlichen Wirkungskreis berührten, wir meinen besonders Caylus und Lessing. Auch in diesen Aeusserungen zeigt sich derselbe Einfluss von der augenblicklichen Gemüthsstimmung, dieselbe harte Strenge, aber auch auf der andern Seite dieselbe billige Anerkennung des fremden Verdienstes [581]).

In dem Vorhergehenden haben wir mehre persönliche Verhältnisse erwähnt, welche dazu beitrugen, Winckelmanns Aufenthalt in Rom so wol angenehm, als fruchtbringend zu machen. Zu denjenigen, die schon genannt sind, kommen noch andere Bekanntschaften und Freundschaften, von welchen einige sogar grossen Einfluss auf ihn hatten. Auf Winckelmann als Freund kommen wir im Folgenden mehr zu sprechen; hier nenne ich unter seinen theils italienischen, theils anderen Verbindungen, die oft in seinen Briefen berührt werden, folgende: Ruggieri, dessen Selbstmord im Jahre 1763 in hohem Grade Winckelmann betrübte [582]), Spinelli, Giacomelli, Baldani, Wiedewelt, dem man es vermuthlich zu verdanken hat, dass Winckelmann die Dänen seine ältesten Freunde nennt [583]), Fuessli, der Liefländer von Berg, Stosch, Riedesel, Cavaceppi, vor Allen aber Rafael Mengs u. A. Einige von diesen hielten sich nur eine Zeitlang in Rom auf, aber sie gehörten alle zu seinen genauesten Verbindungen, und fuhren auch nach ihrer Entfernung fort, mit Winckelmann im Briefwechsel zu stehen. Keiner war wol wichtiger für ihn, als Mengs. Ihre Freundschaft entstand schon im Anfange von Winckelmanns Aufenthalt in Rom, und er fand nicht blos einen ihm theuren Umgang und Gesellschaft in Mengs Hause, bis dieser im Jahre 1761 sich nach Madrid in die Dienste des Königs von Spanien begab, sondern er erkennt selbst, wie grossen Einfluss Mengs so wol als Künstler, als auch als Den-

Digitized by Google

ker auf ihn hatte. Ja es ist gar wahrscheinlich, dass Mengs auf Winckelmanns unbedingte Annahme der Schönheit der Form, als des Grundprincips der antiken Kunst, Einfluss hatte, worauf ich im Folgenden zu sprechen komme. Dagegen weiss ich nicht, ob hinlänglicher Grund dazu vorhanden ist, Winckelmann Antheil an der Ausarbeitung von Mengs „Betrachtungen über Schönheit und Geschmack in der Malerkunst“ [584]) beizulegen, ausser in so fern, dass ihr Zusammenleben, ihre gemeinschaftlichen Studien und Kunstgespräche natürlicher Weise auch von Winckelmanns Seite Einfluss auf Mengs haben mussten. Ich glaube nicht, dass Mengs übrige Schriften die Meinung bestätigen, dass er selbst nicht so schreiben konnte, wie jene Abhandlung geschrieben ist, und einige Stellen in Winckelmanns Briefen scheinen jeden Verdacht der Art ganz zu vernichten [585]). Auch nachdem Mengs Rom verlassen hatte, wurde ihre freundschaftliche Verbindung fortgesetzt. Zwar vermuthet Fernow in seiner Biographie Winckelmanns [586]), dass diese Freundschaft aufhörte, da Winckelmann den Verdacht fasste, dass Mengs Antheil an oder doch Kenntniss von dem Betruge gehabt habe, welchen Casanova ihm schon im Jahre 1760 mit zwei vorgeblich antiken Gemälden gespielt hatte, deren Falschheit er erst nach Casanovas Entfernung von Rom 1765 entdeckte, und die er mit der ihm eignen Redlichkeit zur öffentlichen Kenntniss zu bringen eilte, da er sie in der ersten Ausgabe seiner Kunstgeschichte beschrieben und in Kupferstichen bekannt gemacht hatte [587]). Aber die Herausgeber von Winckelmanns Werken haben, so weit ich darüber urtheilen kann, mit vollkommenem Rechte diese Vermuthung Fernows in Zweifel gezogen [588]). — Weit schwieriger, oder richtiger gesagt, unmöglich ist es, zu entscheiden, ob das Gemälde, welches den Jupiter den Ganymedes küssend darstellt, und welches Winckelmann für das herrlichste von den uns erhaltenen antiken Gemälden hielt [589]), wirklich antik, oder ob es von Mengs gemalt ist, theils um zu zeigen, was er in seiner Kunst vermochte, theils um die Kenner des Alterthums auf die Probe zu stellen. Diese letzte Behauptung, mit der man gleich nach Mengs Tode hervortrat, stützt sich auf solche Beweise, dass es sehr begreiflich ist, dass sie, wenn auch

Digitized by Google

keine andern Ursachen mitgewirkt hätten, Glauben finden konnte und musste, und doch haben die hochverdienten Herausgeber von Winckelmanns Werken so wol aus inneren als äusseren Gründen solche Zweifel gegen die Gültigkeit dieser Behauptung aufgestellt, dass die Sache wenigstens als noch unentschieden betrachtet werden muss[590]). — In jedem Falle freuen wir uns, dass der hier erwähnte Verdacht in Ansehung der Unächtheit dieses Gemäldes und Mengs als Meisters desselben nicht aufkam, während Winckelmann noch lebte; denn er würde so wol um der Sache selbst willen, als auch mit Rücksicht auf sein Verhältniss zu Mengs ihn tief gekränkt haben.

Wir kommen nun auf Winckelmanns mächtigen Trieb zur Freundschaft in einer ihm charakteristischen, sehr umfassenden Bedeutung dieses Wortes zu sprechen. Unter Göthes Skizzen zur Charakteristik Winckelmanns findet sich auch eine mit der Ueberschrift: „Freundschaft“[591]), von der wir wünschen, dass keiner, der sich für Winckelmann interessirt, sie ungelesen lasse. — Kaum lebte wol irgend ein Mensch, in dessen Wesen der Drang nach Freundschaft tiefer gegründet war, so dass er gar, wie Göthe sagt, sein eigenes Ich nur unter der Form der Freundschaft empfand. Winckelmann war auch in dieser Rücksicht vollkommen antik, und Freundschaften, wie die, die im Alterthume zwischen Theseus und Pirithoos, Achilles und Patroklos geschildert werden, schwebten ihm als Ideale vor, die nach seiner Meinung der christlichen Zeit unbekannt und unbegreiflich wären. Winckelmann ist auch hierin seinem übrigen Charakter vollkommen treu. Wir meinen damit nicht blos, dass der Geist der christlichen Religion ihm stets gleichsam ein verschlossenes Buch blieb, während er in jeder Rücksicht dachte, fühlte und handelte, wie wir uns einen von den Trefflichsten des Heidenthums vorstellen können; sondern wir meinen zugleich, dass er auch dadurch seinem Charakter treu blieb, dass er mitten in den wärmsten Freundschaftsverhältnissen, bisweilen gar ohne Ursache und aus blos scheinbaren Gründen, sich von Zweifeln überwältigen liess, ob er die Erwiederung seiner Hingebung finde, die er erwartete, und sich dann tiefer Sorge und bitterer Klage ergab,

Digitized by Google

aber auch, sobald er zu der Kenntniss gelangte, dass sein Verdacht ungegründet war, das frühere Verhältniss ohne allen Rückhalt wieder in Kraft treten liess. Von diesen Nüancen in Winckelmanns Freundschaftsverhältnissen findet man den klarsten Beweis in seinen Briefen an den Liefländer Berg, die im Jahre 1784, unter dem Titel: Briefe an einen Freund in Liefland von Voigt herausgegeben sind, verglichen theils mit Winckelmanns Abhandlung „von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst“ [592]), welche Abhandlung diesem Freunde zugeeignet war, und ausserdem mit einigen Stellen in Winckelmanns Briefen [593]), und mit Voigts Erläuterungen in der Vorrede zu der hier angeführten Briefsammlung [594]). Dass diese hier angedeuteten Gemüthsstimmungen gleichsam die Grundlage in Winckelmanns Charakter waren, beweisen viele Stellen in allen den Briefsammlungen, die wir von ihm haben. Wie tief und unauslöschlich getäuschte Freundschaftshoffnung auf ihn wirkte, das beweist der Eindruck, den er fühlte, als er die theure Erwartung getäuscht sah, in seinem ehemaligen Schüler Lambrecht sich einen Freund gebildet zu haben, der dem Ideal entspräche, das er stets in seiner Einbildungskraft nährte. Sorge, Kummer, Verachtung, Lust ihn zu vergessen, und doch das Gefühl, dass er unauslöschlich in seinem Herzen sei, wechselten beständig und gewaltsam in seinem Gemüthe ab [595]). — Um sich die hier erwähnte Eigenschaft Winckelmanns recht deutlich zu machen, braucht man blos die oben genannten Briefe an den Liefländer Berg, und die Dedication zu der Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst zu lesen. Wir theilen hier nur ein paar der charakteristischsten Stellen mit. In dem ersten von diesen Briefen [596]) sagt Winckelmann, indem er sich über die Trennung von seinem Freunde beklagt: „Ein unbegreiflicher Zug zu Ihnen, den nicht Gestalt und Gewächs allein erwecket, liess mir von dem ersten Augenblicke an, da ich Sie sahe, eine Spur von derjenigen Harmonie fühlen, die über menschliche Begriffe gehet, und von der ewigen Verbindung der Dinge angestimmt wird.“ Er sagt, es sei erst das zweite Mal in seinem Leben, dass er sich in einem solchen Falle befinde, und fügt hinzu: „Eine gleich starke Neigung

Digitized by Google

kann kein Mensch in der Welt gegen Sie tragen, denn eine völlige Uebereinstimmung der Seelen ist nur allein zwischen zween möglich; alle andere Neigungen sind nur Absenker aus diesem edlen Stamme. Aber dieser göttliche Trieb ist den mehrsten Menschen unbekannt, und wird daher von Vielen übel verstanden und gedeutet. Die Liebe in dem höchsten Grad ihrer Stärke muss sich nach allen möglichen Fähigkeiten äussern, und diese ist der Grund, worauf die unsterblichen Freundschaften der alten Welt, eines Theseus und Pirithous, eines Achilles und Patroklus, gebaut sind. Freundschaft ohne Liebe ist nur Bekanntschaft. Jene aber ist heroisch, und über Alles erhaben; sie erniedrigt den willigen Freund bis in den Staub, und treibt ihn bis zum Tode. Alle Tugenden sind theils durch andere Neigungen geschwächt, theils eines falschen Scheines fähig; eine solche Freundschaft, die bis an die äussersten Linien der Menschlichkeit gehet, bricht mit Gewalt hervor, und ist die höchste Tugend, die itzo unter den Menschen-Kindern unbekannt ist, und also auch das höchste Gut, welches in dem Besitze derselben besteht. Die christliche Moral lehrt dieselbe nicht[597]); aber die Heiden beteten dieselbe an, und die grössten Thaten des Alterthums sind durch dieselbe vollbracht.“ Des Raumes wegen müssen so wol der übrige Inhalt dieses Briefes, als auch andere ähnliche Stellen[598]) ausgelassen werden. Nur aus der Dedication der angeführten Abhandlung setze ich noch folgende Worte her: „Unser Umgang ist kurz, und zu kurz für Sie und für mich gewesen, aber die Uebereinstimmung der Geister meldete sich bei mir, da ich Sie das erstemal erblickte. Ihre Bildung liess mich auf das, was ich wünschte, schliessen, und ich fand in einem schönen Körper eine zur Tugend geschaffene Seele, die mit der Empfindung des Schönen begabt ist.“ Wir brauchen nichts hinzuzufügen, um die glühende Zuneigung, die Alles umfassende Hingebung zu zeigen, die Winckelmann für seine Freunde fühlte. Für seine Freunde, sage ich; denn auch darin war Winckelmann antik, dass er eine entschiedene Vorliebe für Männer hatte. Er, der so Vieles von der Lichtseite des Alterthums an sich hatte, war auf der andern Seite nicht frei von der Schattenseite desselben, indem er, wie dieses, um

Digitized by Google

es gelinde auszudrücken, Gleichgültigkeit gegen das weibliche Geschlecht zeigte. Mir ist nur *ein* Fall bekannt, in welchem er Liebe gegen ein Weib fühlte, nämlich gegen Mengs Gattin, während sie im Jahre 1764 ihrer Gesundheit wegen sich in Italien aufhielt[599]). — So wol in diesem, als in den übrigen hier angedeuteten Fällen gründete sich Winckelmanns aus Liebe und Freundschaft verschmolzene Zuneigung so wol auf den Eindruck von dem Anblicke körperlicher Schönheit, als zugleich auf gegenseitige Harmonie des Geistes. Aber auch körperliche Schönheit allein, besonders die der männlichen Jugend, machte oft einen mächtigen Eindruck auf ihn. Er spricht oft davon, und von den Verhältnissen, die dadurch entstanden, mit der ganzen Wärme eines Liebhabers, selbst bis zur Schwärmerei[600]). Gleichwol vermesse ich mich nicht zu entscheiden, bis zu welchem Grade Winckelmann sich von dieser Neigung hinreissen liess. In Fällen der Art lässt man sich nur allzu leicht verleiten, entweder mehr zu behaupten, oder abzuläugnen, als man der Natur der Sache nach wissen kann. Vor Allem vergesse man nicht, dass Winckelmanns Gefühl und Begeisterung für Schönheit von der Beschaffenheit war, dass er im Stande war, wie in den Werken der Kunst, so auch wo er an lebenden Wesen Schönheit fand, sich durch die blosse Beschauung derselben befriedigt zu fühlen[601]).

Ueber Winckelmanns Charakter brauchen wir, nach dem Vorhergehenden, und mit Verweisung auf das Nachfolgende, nur Weniges im Besonderen zu sagen. Nur wenige Menschen haben selbst ihren Charakter so offenbar an den Tag gelegt, als Winckelmann in seinen Schriften, besonders wenn man diese mit seinen Briefen in Verbindung setzt. Wenn wir gerade Biederkeit, Derbheit, Kraft mit Simplicität, Selbstgefühl, doch ohne Starrköpfigkeit, ungetheilten Eifer für das, was ihn zu jeder Zeit beschäftigte, doch ohne Gleichgültigkeit für die Zukunft, Aufrichtigkeit, Redlichkeit, Trieb nach Unabhängigkeit, Dankbarkeit, Hingebung nennen, dann nennen wir in diesen Worten eben so viele Eigenschaften, welche Winckelmann in einem ungemein hohen Grade besass. Auch hier verweisen wir auf Göthes hierhergehörige geniale Skizze[602]),

Digitized by Google

theilen aber zugleich nach Gewohnheit ein paar von Winckelmanns eigenen Aussprüchen mit, weil diese hier, wie überall, mehr als jede Beschreibung, uns sein wahres Bild zeigen. Uebrigens sind die Beweise für die mehrsten von den hier genannten Eigenschaften in dem Vorhergehenden enthalten. In einem der Briefe an Wiedewelt[603]) spricht Winckelmann von einigen Exemplaren seiner Monumenti inediti, die Wiedewelt bei ihm bestellt, und die er mit grosser Sorgfalt ausgesucht hatte. Er sagt bei der Gelegenheit: „Verlassen Sie Sich also hierinne getrost auf mich; denn in allen Obliegenheiten des Freundes und des ehrlichen Mannes bin ich äusserst gewissenhaft, und wenn ich darinne auch wider meinen Willen gefehlet hätte, so würde ich mir solches kaum selbst verzeihen können.“ Was Winckelmann so sagte, das waren nicht leere Worte, sondern wahre Aeusserungen seines Gefühls und seiner Ueberzeugung. An einer andern Stelle[604]) sagt er gleichfalls zu Wiedewelt: „Mein Freund! wo man ein ehrlicher Mann sein soll, weiche ich keinem unter der Sonne; denn ich bin es von Geburt, und ich bin noch höher durch Betrachtung gelanget.“ Unter Winckelmanns Eigenschaften nannte ich den Trieb nach Unabhängigkeit. Dieser spricht sich oft lebhaft in seinen Briefen aus, und hatte grossen Einfluss auf seine Vorliebe für Rom. Eine Stelle scheint mir besonders merkwürdig. Er spricht in einem Briefe an den Schweizer Usteri von einem Anerbieten von Deutschland, welches Sulzer ihm (1763) eröffnet hatte, und nimmt selbst an, dass der wichtigste Grund zu der Unlust, die er fühlte dieses anzunehmen, wol seine Liebe zur Freiheit sein möchte; „denn,“ sagt er, „ich bin wie ein wildes Kraut, meinem eigenen Triebe überlassen, aufgewachsen, und ich glaubte im Stande gewesen zu sein einen Anderen und mich selbst mit aufzuopfern, wenn Mördern der Tyrannen Ehrensäulen gesetzt würden“[605]). Von Winckelmanns Dankbarkeit zeugen viele Stellen in seinen Briefen. Dieses Gefühl hing so genau mit seiner Hingebung in der Freundschaft zusammen, dass es unbegreiflich sein würde, wenn er es nicht besessen hätte. Aber nicht blos gegen seine späteren Wohlthäter und Freunde äusserte er diese, wovon man zahlreiche Beweise in seinen Briefen findet; auch gegen seine früheren

Digitized by Google

Wohlthäter bewahrte er eine lebendige Dankbarkeit. Er äussert diese sehr schön in einem Briefe an Franke (1762) bei Gelegenheit von Bünaus Tode, den er gehofft hatte noch einmal zu sehen, um mündlich ihm seine Erkenntlichkeit zu bezeugen[606]). Ja selbst die Wohlthäter seiner früheren Jugend bewahrte er stets in dankbarer Erinnerung[607]).

Einer von den Vortheilen, welche der Aufenthalt in Rom Winckelmann gewährte, war die Gelegenheit, die er fand zu gesellschaftlichem Umgange mit angesehenen und ausgezeichneten Männern, die theils Roms Einwohner waren, theils auf Reisen dorthin kamen. Winckelmann war ein Freund der Freuden, welche der gesellschaftliche Umgang ihm darbot[608]). Er lebte daher viel in Gesellschaft, und als Nordländer liebte er die Gaben des Weingottes mehr als nach römischem Ziel und Maass. Besonders in muntrer Gesellschaft scheint der Wein auf ihn mit seiner edlen, begeisternden Kraft gewirkt zu haben. Er nennt den reichlichen Genuss desselben eine Arznei für sich[609]), und wo er Gleichgültigkeit gegen die Güter dieses Lebens äussert[610]), scheint dies nur eine Folge von seiner augenblicklichen Gemüthsstimmung oder von Uebelbefinden zu sein.

Ehrenbezeugungen, namentlich in wissenschaftliche und Kunstgesellschaften aufgenommen zu werden, waren Winckelmann sehr lieb. Nicht ohne Grund hat man die Bemerkung gemacht, dass er wol gar selbst dann und wann die Erfüllung solcher Wünsche zu befördern suchte[611]). Seine Stellung und seine Verbindungen in Rom trugen unläugbar auch in dieser Rücksicht viel dazu bei, das Ansehen zu unterstützen, das er ohnehin als Gelehrter und als Schriftsteller hatte.

Aus Allem, was wir über den Charakter, die Pläne und Neigungen Winckelmanns gesagt haben, folgt, dass kein Aufenthaltsort ihm lieber sein konnte, als Rom, und dass dieses, da er sich erst daran gewöhnt hatte, ihm unentbehrlich werden musste. Zu demjenigen, was wir in dem Vorhergehenden hierüber angeführt haben, fügen wir nur noch einzelne Stellen zu noch genauerer Aufklärung hinzu. In einem der

Digitized by Google

Schweizer Briefe sagt Winckelmann zu seinen Freunden dort: „Wenn Ihr mein Leben vom Morgen bis in die Nacht sehen solltet, Ihr würdet Euch wundern, wie ein Mensch allein Alles machen kann; ich bin mir selbst Magd, Diener, Schreiber und Bothe. Bei dem Allen bringe ich eine halbe Stunde zu, ohne zu arbeiten, und dieses ist des Morgens, wo ich meinem Glücke nachdenke; bei diesen Betrachtungen singe ich Lieder aus dem lutherischen Gesangbuche[612]), wie mir dieselben einfallen, und bin in diesen Augenblicken vergnügter, als der grosse Mogol. Ich schätze mich glücklich, dass ich niemand nöthig habe, mir mein Bette zu machen, meine Kammer auszukehren u. s. w., und überhaupt, ich bin fröhlich, wenn ich es sein will; denn der Weg dazu ist bei mir sehr wohlfeil und leicht.“ Dieser Brief ist geschrieben 1766[613]). In einem früheren Briefe an Berendis[614]) schildert er, wie an vielen andren Stellen, sein Verhältniss zu dem Cardinal Albani und Anderen, und die Zufriedenheit, welche diese Verhältnisse ihm schenkten: „Ich bin freier, als ich in meinem Leben gewesen, und ich bin in gewisser Maasse Herr von meinem Herrn (Albani), und von dessen Lustschlössern, wohin ich gehe, wenn und mit wem ich will. Zwei Mal in der Woche gehe ich mit dem Cardinal in grosse Versammlungen, wo eine grosse Musik ist, und auf solche Art gehet das Leben vergnügt und empfindlich vorbei. Der Cardinal von 70 Jahren ist mein Vertrauter, und ich unterhalte ihn öfters von meinen Amours. Der Adel ist hier ohne Stolz, und die grossen Herren ohne Pedanterie. Man kennet hier mehr, als bei uns, worin der Werth des Lebens bestehet; man suchet es zu geniessen und Andere geniessen zu lassen. Ich habe an dem zahlreichen Hofe des Cardinals, wo ich vorzüglich vor Andern unterschieden bin, keinen Neider noch Feind, und eben dieses kann ich sagen von Allen, die mich hier kennen. Ich werde also Rom mit Betrübniss verlassen.“ Endlich fügen wir hierzu eine von den Stellen, welche uns Winckelmann in der lebendigen geistigen Thätigkeit zeigen, für welche er nach seiner Ueberzeugung nur in Rom die nothwendigen Bedingungen vorfand. Der Brief, den wir hier im Sinne haben, ist an Wiedewelt in der Mitte des Jahres 1767 geschrieben.

Digitized by Google

Winckelmann sagt darin unter Anderen: „Mein vieljähriger Aufenthalt hier in Rom,' die immer fortgesetzte Lecture, der freie Zutritt zu Allem, was ich nur zu sehen wünsche, haben mich freilich in den Stand gesetzt, hierinnen (in der Kunst) etwas weiter und schärfer zu sehen, als ein junger Künstler, wenn er auch Kopf hat.“ Winckelmann bemerkt, dass man unaufhörlich mehre antike Denkmäler findet, und fügt darauf hinzu: „Das Vergnügen, welches ich bei dem Anblick neuentdeckter Denkmäler der Kunst empfinde, ist das höchste und reinste, das ich kenne, und kein anderes Vergnügen in der Welt wiegt mir dieses auf. Diese einzige Betrachtung ist hinreichend, mich über meinen Entschluss, immer hier bleiben zu wollen, völlig zu beruhigen. Da man gewissermassen von dem römischen Gebiete behaupten kann, dass es ein Land ist, wo Niemand befiehlt und Niemand gehorcht, so bin ich auch vollkommen in dem Besitz und Genuss aller dieser Vorzüge.“ Ein paar Bemerkungen über seine glückliche Lage begleitet er darauf mit der Aeusserung: „Ich strebe nach nichts, und wer, wie ich, weder etwas zu fürchten noch zu wünschen hat, der ist freier und vergnügter, als ein König“[615]).

In einer solchen Lage und unter Verhältnissen, wie die bisher geschilderten, lebte und arbeitete Winckelmann in Rom. Was er durch dies sein Streben zu Stande brachte, und welchen Platz er in der Geschichte der Wissenschaft einnimmt, das ist das Nächste, was wir zu entwickeln versuchen werden. Es versteht sich von selbst, dass der Mann, dem unter den übrigen rühmlich verdienten Männern derselben Wissenschaft eine so vorzügliche Aufmerksamkeit geschenkt wird, ungewöhnlichen Anspruch auf Auszeichnung haben müsse. Aber wer spricht wol Winckelmann das Recht darauf ab? Dazu kommt, dass Winckelmanns an sich höchst interessantes Leben und seine Schriften in so enger Verbindung mit einander stehen, dass der eine Theil nicht befriedigend geschildert oder vollkommen aufgefasst werden kann, ausser in Verbindung mit dem andren.

Schon vorhin haben wir Gelegenheit gehabt von Winckelmanns ausdauerndem Fleisse, während er in Deutschland war,

Digitized by Google

zu sprechen. Er blieb sich hierin immer auch während seines Aufenthalts in Italien, mit den Modificationen gleich, welche der neue Aufenthaltsort und seine veränderte Stellung mit sich brachten. Er selbst spricht nicht selten von der Anstrengung, die er selbst dann, wenn er an Kränklichkeit litt, aushielt; denn er ward immer angespornt von einem nie schlummernden Eifer für die Wissenschaft und für seine Arbeiten. Namentlich fühlte er sich in seinem letzten Lebensjahre durch seinen angestrengten Fleiss geschwächt, hoffte aber durch die Reise nach Deutschland seine Gesundheit wiederherzustellen[616]).

Winckelmanns geistige Thätigkeit lässt sich nicht allein nach den von ihm wirklich zu Stande gebrachten Arbeiten beurtheilen. Zwar würden schon diese allein hinlänglich sein, um ein sehr vortheilhaftes Zeugniss von der Arbeitsamkeit ihres Verfassers zu geben; aber ausser diesen beschäftigten noch manche andre wissenschaftliche Pläne seinen lebhaften Geist. Einige bereitete er mehr vor, andre weniger; aber selbst die reiferen wurden oft wieder von neuen verdrängt, welche vielleicht nach Verlauf einiger Zeit wieder andren Platz machen mussten. Solcher vorübergehender Pläne und Vorsätze werden nicht wenige in seinen Briefen erwähnt[617]), aber so viele ihrer auch waren, und so lebhaft sie ihn auch auf eine Zeitlang beschäftigten, ja ihn gar zu Arbeiten von grösserem Umfange hinzogen, wie die Beschreibung des stoschischen Cabinets, sie zogen ihn doch nie davon ab, das Werk vorzubereiten, auszuarbeiten und immer von Neuem zu bearbeiten, das von der Zeit an, da er in einen neuen und höheren geistigen Wirkungskreis eingeführt war, stets die Seele alles seines Strebens, das Endziel seiner Vorsätze war, wir meinen: die Kunstgeschichte des Alterthums. Diesem Werke waren seine beste Zeit und seine besten Kräfte gewidmet, und mit einem edlen Selbstgefühl sah er dem wohlverdienten Ruhme entgegen, welchen dieses Werk ihm versprach. Doch ehe wir dazu übergehen, Winckelmanns Kunstgeschichte genauer zu charakterisiren, welche diejenige von seinen Arbeiten ist, die wir hier vorzüglich vor Augen haben, wird es zweckmässig sein erst das Eine oder das Andere über Winckelmanns Art

Digitized by Google

zu arbeiten anzuführen. — Was Winckelmann zum Gegenstande seiner schriftlichen Ausarbeitungen wählte, das wirkte immer mit einer ganz besondern Macht auf sein Gemüth und seine Stimmung. Er gab sich dem Gedanken an das, was er vorhatte, so ganz hin, dass der Vorsatz zur Begeisterung stieg, nicht zu einer flüchtig vorübergehenden, sondern zu einer dauernden und bleibenden, die stets während der Arbeit sich selbst gleich blieb, und für immer Winckelmann mit Liebe an seine Arbeiten knüpfte. Aber wie viel Winckelmann auch im Voraus über seine Arbeiten nachgedacht, und wie sehr er sie auch vorbereitet hatte, fühlte er sich doch, wenn er sie endlich niederschreiben sollte, von einem leidenschaftlichen Triebe begeistert, der nicht, selbst unter den mühsamsten Vorbereitungen, verschwand. Er entwarf nicht weitberechnete Pläne für das Ganze, und mass nicht die Behandlung der einzelnen Theile nach einem solchen mit Genauigkeit eingetheilten Entwurfe ab, auch liess er sich während der Arbeit selbst nicht dabei aufhalten, die einzelnen Punkte einer neuen und genaueren Untersuchung zu unterwerfen, sondern sich ganz der Idee von dem Ganzen hingebend, liess er sich von dieser auch in allen einzelnen Theilen und Momenten der Arbeit beherrschen und leiten. Grade daher kommt das frische Leben, das zu uns aus seinen Schriften spricht, und der höhere Geist, der gleichsam über ihnen schwebt. Diese Eigenschaften in Verbindung mit seinem kräftigen, lebhaften und klaren Styl sind es, wodurch Winckelmann ein klassischer Schriftsteller ist und es zu allen Zeiten bleiben wird. Wir meinen damit nicht, dass er fehlerfrei war — ein Begriff, den wir keineswegs mit diesem Ausdrucke verbinden — sondern wenn wir einen Schriftsteller klassisch nennen, dann verstehen wir darunter, dass wir bei ihm eine Sammlung und harmonische Verschmelzung ausgezeichneter Eigenschaften gefunden haben, die sich so wol in dem Geiste als in der Form seiner Schriften auf eine Weise aussprechen, die sich nur bei den ungewöhnlich begabten und gebildeten Menschen finden. Solche Eigenschaften zeichneten Winckelmann aus, und er ist daher, seiner Fehler ungeachtet, klassisch. Wir übergehen hier die Frage, ob es Winckelmann gelungen ist, das Grundprinzip der antiken Kunst

Digitized by Google

befriedigend zu erklären. Aber indem wir die Beantwortung dieser Frage in die folgende Abtheilung gegenwärtiger Schrift verweisen, bemerken wir hier, dass der am meisten hervortretende Mangel an Winckelmanns Schriften wol in einer nicht selten vorkommenden Unvollständigkeit und Ungenauigkeit in dem besteht, was den materiellen Stoff dieser, ja selbst seiner Hauptschrift betrifft, also in den einzelnen historischen Bestandtheilen seiner Schriften, welche Winckelmann, durch den Eifer der Hervorbringung fortgerissen, nicht mit vollständiger Genauigkeit untersuchte. Aber diese Unvollkommenheiten hatten keinesweges ihren Grund in Gleichgültigkeit oder Mangel an Fleiss; sie entstanden theils aus der eben erwähnten eigenthümlichen Art Winckelmanns zu arbeiten, theils lagen sie vermuthlich zugleich darin, dass in Winckelmanns Wissenschaft so wenig vorgearbeitet war, und dass es wol die ausgezeichnetsten Fähigkeiten und den grössten Fleiss überschritt, sich vollkommen zum Herrn über den ganzen Stoff zu machen. Wie ernstlich Winckelmann über den Beruf des Schriftstellers dachte, und welche Foderungen er in dieser Rücksicht an sich selbst machte, sehen wir z. B. aus einem Briefe an Stosch, der gegen den Schluss des Jahres 1757[618]) geschrieben ist. Es heisst darin: „Man kann nicht sehr schlecht schreiben, wenn man erstlich in den Schriften der Alten anmerkt, was man wünscht, dass sie geschrieben und nicht geschrieben hätten. Nächst dem, dass man selbst denke, und nicht Andere für sich denken lasse; ferner die Kürze in der Sündflut der Schriften, mit welcher die Welt überschwemmt ist, suche, und endlich, dass man sich vorstelle, im Angesicht aller Welt zu reden, alle Leser für Feinde halte, und wo möglich nichts schreibe, als was der Nachwelt würdig kann erkannt werden. Dieses ist schwer zu erfüllen; aber das Erste stehet in eines Jeden Vermögen; im übrigen können sehr grosse Ignoranten sehr gelehrt schreiben.“ Die Fehler, die sich in Winckelmanns Schriften finden, haben wir angedeutet, und zugleich aufmerksam darauf gemacht, aus welchen so wol äusseren, als subjectiven Ursachen sie entstanden. Doch die Vollkommenheiten, durch welche diese Schriften sich auszeichnen, sind so gross, dass man, wenn auch Winckel-

Digitized by Google

mann weniger geneigt gewesen wäre, selbst seine Fehler zu erkennen, als er es war, ihm gleichwol nicht die reinste Bewunderung würde versagen können. Doch wie sehr steigt diese, wenn wir sehen, mit welcher Bereitwilligkeit er so wol das, worauf er von Anderen aufmerksam gemacht wurde, als auch dasjenige, zu dessen vollständigerer Kenntniss oder besserer Einsicht er durch ununterbrochenes Forschen und Betrachten gelangte, anerkannte und berichtigte! Kaum war eine Arbeit fertig, ehe er Ansichten und Plan so verändert hatte, dass er wünschte von vornher vollkommen eine neue, ja wol gar eine ganz andre Arbeit machen zu können. Besonders hatte er sich an seine Kunstgeschichte, wie an sein zweites Ich angeschlossen, indem er sie stets berichtigte und bearbeitete. Davon zeugen die ein Jahr vor seinem Tode dazu herausgegebenen Anmerkungen, welche herauskamen, weil die grosse Auflage der ersten Ausgabe nicht erlaubte, eine ganz neue Bearbeitung derselben zu geben[618a]). Auch viele Stellen in seinen Briefen zeugen davon. Sicher würde er, wenn sein Leben nicht abgebrochen worden wäre, früh oder spät diesem Werke eine neue vollständige Bearbeitung gegeben haben, und wir können daher nicht anders, als mit Göthe auch in dieser Rücksicht seinen allzu frühen Tod höchlich beklagen[619]). Er sagt an einer in der Anmerkung (619) angeführten Stelle: „Was ich weiss, ist dieses, dass ich gelernt habe zu schreiben, weil ich alle Kritiken angehöret und mehr als einmal meine Sachen von neuem umgearbeitet, wie ich thue, und thun werde mit meiner Historie der Kunst.“ Dieser Brief ist vom Anfange des Jahres 1760, also ungefähr vier Jahre älter, als die Herausgabe der Kunstgeschichte. Auch ist es gewiss, dass Winckelmann den ersten Entwurf zu seiner Kunstgeschichte gänzlich umarbeitete, da er, während er die Beschreibung über Stosch's Gemmen ausfertigte, neue Ansichten angenommen und einen neuen Plan entworfen hatte[620]). Winckelmanns Selbstgefühl stützte sich auf das edle Bewusstsein von der Fähigkeit durch redliches Streben immer weiter zu kommen; es war himmelweit verschieden von dem Selbstzutrauen, das in eigner Einbildung Alles, was es hervorbringt, mit dem Stempel der Vollkommenheit prägt, und das ein untrügliches Zeichen von

Digitized by Google

dem Stillstande, und, als eine unmittelbare Folge davon, dem Zurückgehen selbst ausgezeichneter Talente ist.

Winckelmann ging von der Voraussetzung aus, dass keiner von denen, welche vor ihm über die Kunstgeschichte geschrieben hatten, seiner Aufgabe gewachsen gewesen wäre, oder versucht hätte, sie auf eine dieses Gegenstandes würdige Weise zu lösen. Er sagt darüber unter Anderen[621]: „In das Wesen und zu dem Innern der Kunst führt fast kein Scribent, und diejenigen, welche von Alterthümern handeln, berühren entweder nur dasjenige, wo Gelehrsamkeit anzubringen war, oder wenn sie von der Kunst reden, geschieht es theils mit allgemeinen Lobsprüchen, oder ihr Urtheil ist auf fremde, falsche Gründe gebaut.“ Wie Winckelmann in seinen Studien verfuhr, durch welche er seine Schriften vorbereitete, erfährt man theils aus seinen Briefen, theils aus seinen Schriften selbst, namentlich aus der Vorrede zu seinen Anmerkungen zu der Kunstgeschichte[622]). In seinen Gedanken über die Nachahmung der Alten lag gleichsam der Keim zu dem, was er später ausführte. In den ersten Jahren seines Aufenthalts in Rom schrieb er mehre Abhandlungen, die in der deutschen Bibliothek für die schönen Wissenschaften und freien Künste bekannt gemacht wurden, und die, wie der Herausgeber des ersten Bandes seiner Werke sich ausdrückt[623]), als Studien zu seinen nachfolgenden grösseren Werken betrachtet werden können. Welche seine Schriften sind, die grösseren mit den kleineren, das liegt jetzt klar am Tage in der trefflichen Ausgabe derselben, welche Fernow anfing, Meyer und Schulze fortsetzten, und Siebelis beendigte. Mit Ausnahme der Briefe, der Beschreibung der stoschischen Gemmensammlung[624]), und des italienischen Werkes über bisher unbekannte Denkmäler[625]), woraus nur die Einleitung aufgenommen ist, enthält diese Ausgabe das Uebrige, was wir daher nicht nöthig haben aufzuzählen. Die zwei hier genannten Werke waren nächst der Kunstgeschichte die bedeutendsten Arbeiten Winckelmanns. Die Beschreibung der stoschischen Gemmensammlung kam einige Jahre vor der Kunstgeschichte heraus (1760), und war gleichsam in einem Zwischenact der Vorbereitungen zu dieser und

Digitized by Google

der Ausarbeitung derselben entstanden. Die in den Anmerkungen zu gegenwärtiger Schrift oft benutzte Sammlung von Briefen an den Baron Musel-Stosch giebt vollständige Nachricht von der Entstehung, Ausarbeitung und Bekanntmachung dieses Werkes. Die Monumenti inediti kamen in zwei Theilen ein Jahr vor dem Tode Winckelmanns heraus, und zu dem dritten Theile hatte er schon wichtige Vorbereitungen gemacht. Dieses bedeutende Werk gab Winckelmann auf eigne Kosten heraus. Man darf bei der Beurtheilung desselben nicht übersehen, dass es sein Zweck war, theils bisher unbekannte, theils entweder schlecht oder unrichtig erläuterte Denkmäler zu erklären, und dass Winckelmann zugleich die Nebenabsicht hatte, durch dieses italienische Werk sich bei den italienischen Gelehrten geltend zu machen; — Umstände, die leicht Veranlassung gaben zu dreisten und willkührlichen Vermuthungen, und zugleich den Verfasser bewogen, in der Behandlungsart sich mehr, als er sonst zu thun pflegte, nach der Weise der Italiener zu richten. Endlich bedenke man, dass dieses Werk so kurz vor Winckelmanns Tode herauskam, dass er nicht, wie bei seinen übrigen Schriften, dazu kam, es einer kritischen Revision oder Bearbeitung zu unterwerfen, was gewiss geschehen sein würde, wenn er am Leben geblieben wäre. Wir verweisen, was diesen Punkt betrifft, auf das, was oben von der Art, wie Winckelmann seine Werke schrieb, gesagt worden ist. Schade, dass die neue Ausgabe[626]) dieses Werkes durchaus nicht die Verbesserungen erhalten hat, die man billiger Weise fodern konnte, da nicht Winckelmanns Genie, sondern nur Fleiss und Gelehrsamkeit nöthig waren, um sie zu Stande zu bringen. — Aber vor allen Werken Winckelmanns zieht die Kunstgeschichte unsere Aufmerksamkeit auf sich, so wol durch ihren Werth als durch die unmittelbare Verbindung, in welcher sie mit dem Gegenstande gegenwärtiger Schrift steht. Durch diese schrieb Winckelmann seinen Namen mit unauslöschlichen Zügen in die Jahrbücher der Wissenschaft; eine Lobrede, die, ungeachtet der Unvollkommenheiten und Mängel dieser Arbeit, unerschütterlich stehen bleibt. Wie Winckelmann sich stets, was er sonst auch vorhaben mochte, mit diesem Werke beschäftigte, ist

Digitized by Google

oben bemerkt worden. Schon 1757, ein Jahr nach seiner Ankunft in Rom, fing er damit an[627]), und las aufs Neue die ganze griechische Litteratur durch[628]). Aber der erste Entwurf, der nach einem kleinern Maassstabe gemacht war, wurde, wie wir gesehen haben, nachher erweitert, verändert und umgearbeitet, bis er so zu Stande gebracht im Jahre 1764 erschien. Es würde uns zu weit führen, wenn wir auch nur das Wichtigere von dem berühren wollten, was über den Werth dieses Werkes, so wol dafür, als dawider, verhandelt worden ist. Ausgezeichnete Talente fodern schon als solche zum Widerstande auf, und wenn noch besondre Umstände, wie Strenge gegen Andere und eigene Unvollkommenheiten hinzukommen, dann wird der Widerstand oft desto stärker. Doch können wir nicht sagen, dass Winckelmann weder so lange er lebte, noch nach seinem Tode, unbillig behandelt werden sei. Seine Verdienste sind immer gebührend anerkannt worden, und über gründlichen und einsichtsvollen Widerspruch kann kein vernünftiger Mensch sich beschweren. Sollte ich nun unter dem Vielen, was über Winckelmanns Kunstgeschichte geschrieben ist, das nennen, was, in so weit es zu meiner Kenntniss gekommen ist, mir vorzüglich die Wahrheit zu treffen scheint, dann wähle ich dazu vorzugsweise das, was in Göthes: Winckelmann und sein Jahrhundert, theils von Göthe selbst, theils von seinen Kunstfreunden sich unter dem Namen: Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns findet[629]). Besonders in der zweiten Abtheilung[630]) wird die Kunstgeschichte so richtig beurtheilt, dass es kaum Veranlassung zu einer bedeutenden Abweichung davon giebt. Wie man auch über das Princip urtheilt, das Winckelmann für die antike Kunst aufstellte, und welches Urtheil man auch über die Unrichtigkeiten fällt, die er im Einzelnen begangen hat, es wird doch als eine unumstössliche Wahrhsit stehen bleiben, dass Winckelmann die Kunstgeschichte erschaffen hat, indem er durch eine geniale Beschauung der Kunstdenkmäler des Alterthums in Verbindung mit dem Studium der Litteratur desselben die Regeln erfand und darstellte, nach welchen die Denkmäler in einem organischen Zusammenhange als ein überschauliches Ganze, übereinstimmend mit dem wechselnden Zustande der Kunst

Digitized by Google

alle Zeitalter hindurch, von ihrem Ursprunge bis zu ihrem endlichen Aufhören, geordnet werden kann. Dass diese Foderungen der Kunstgeschichte jetzt als wesentliche Bedingungen gelten, welche Jeder, der die Werke der alten Kunst erklären will, anerkennen und zu erfüllen streben muss, das verdankt man Winckelmann. Er hat dadurch eine unerschütterliche Grundlage gelegt, und darauf ein Gebäude aufgeführt, das zwar in vielen Theilen verändert und verbessert werden kann, aber doch in seinen Grundpfeilern allen Angriffen trotzt. Wie viele eingewurzelte Vorurtheile, wie viele verjährte Irrthümer musste Winckelmann bekämpfen! Welche Fähigkeiten und welche Kraft war dazu erforderlich diesen Kampf zu führen, wie Winckelmann ihn führte, so isolirt in seinem Zeitalter, und doch mit solchem Erfolge! Ausser dem Allgemeinen, was wir schon gesagt haben, brauchen wir nur auf die Entwicklung der Entstehung der Kunst, ihres stufenweisen Fortschreitens und der Bestimmung des Verhältnisses zwischen der Kunst der Griechen, Aegypter und Etrurer hinzudeuten. Richten wir demnächst unsere Aufmerksamkeit auf Winckelmanns Beschreibungen von Denkmälern, die ihm besonders von der hohen Vortrefflichkeit der antiken Kunst zu zeugen schienen, dann fühlt man bald, dass es ein Kenner ist, der da spricht, nicht wie Systemsucht oder vorausgefasste Meinungen es vorschreiben, sondern aus der begeisterten Fülle seines genialen Geistes. Er strebte immer die Gegenstände in ihrem eignen Lichte zu sehen, und wirklich gelang es ihm, die Objectivität so wol in der Betrachtungsweise, als in dem Style[631]) zu erreichen, welche als eine der charakteristischen Eigenschaften des Alterthums betrachtet wird. Auch hier werden wir gewahr, wie genau Winckelmann mit jener Zeit verwandt war. Aber grade hier ist der Punkt, wo diese Uebereinstimmung sich von ihrer vorzüglichsten Seite zeigt, indem wir bemerken, wie Winckelmann im Geiste des Alterthums dachte und schrieb. Dieser Geist zeigt sich so wol in Winckelmanns Vollkommenheiten, als in seinen Mängeln. Jene waren von so seltener Art, dass selbst diejenigen, welche durch ihre Ueberlegenheit in der Gelehrsamkeit und durch grössere Genauigkeit seine Fehler berichtigen konnten, doch dadurch ihm keinesweges

Digitized by Google

an Vollkommenheit nahe kamen. In Ansehung seiner Fehler hat man sehr treffend bemerkt[632]), dass sie grösstentheils von der Art sind, dass ein Grieche vor der alexandrinischen Periode, das heisst, ehe der griechische Genius ausartete, sie begangen haben könnte, und an deren Berichtigung die späteren Grammatiker in den Museen sich in Gemächlichkeit hätten üben können. Eine nicht weniger wahre Bemerkung ist es, dass die Foderungen[633]), die man nach Winckelmanns Zeit aufgestellt hat, und in Ansehung deren man gefunden hat, dass er sie zum Theil nicht erfüllt habe, grösstentheils als Wirkungen von Winckelmanns Bestrebungen, und von der neuen Richtung betrachtet werden müssen, welche diese den Archäologen gab, die vielleicht sonst noch lange auf dem alten Wege geblieben wären, von dessen Beschaffenheit ich früher in dieser Schrift gesprochen habe. Auf die Art empfängt Winckelmann seinen Antheil auch von demjenigen, worin Andere weiter gegangen sind, als er, wo aber doch diese Fortschritte durch das veranlasst und geleitet worden sind, was Winckelmann schon ausgeführt, oder doch, selbst wo er zurückblieb, sich zum Ziele gesetzt hatte. — Um auch die Italiener mit seiner Kunstgeschichte bekannt zu machen, begleitete Winckelmann seine Monumenti inediti mit einer einleitenden Abhandlung (Trattato preliminare), in welcher er die Hauptsumme seiner auch nach der Herausgabe seiner Kunstgeschichte ununterbrochen fortgesetzten Studien mittheilte. Da diese Abhandlung einige Zeit nach der Herausgabe der Kunstgeschichte geschrieben ist, kann sie als das letzte Resultat seiner Forschung und seiner Studien betrachtet werden, das Winckelmann hinterlassen hat. Die Herausgeber von Winckelmanns Werken haben ihre Verdienste durch eine wohlgelungene Uebersetzung dieser Abhandlung vermehrt, und zugleich haben sie in der Vorrede den Gesichtspunkt angegeben, von welchem die einzelnen Theile derselben mit Rücksicht auf die besondere Bestimmung der Abhandlung, beurtheilt werden müssen[634]).

Es ist uns nur noch übrig von Winckelmanns letzter Lebenszeit und von seinem Tode zu sprechen, in Ansehung dessen ich mich darauf beschränke, einen Auszug von Rosettis auf

Digitized by Google

Originalacten gebauten Bericht über Winckelmanns letzte Lebenswoche mitzutheilen[635]). Erst durch diese Schrift ist diese unglückliche Begebenheit befriedigend aufgeklärt worden; viele Unwahrheiten und Ungenauigkeiten, die im Umlauf waren, sind dadurch berichtigt worden. Wie diese unrichtigen Angaben sich geltend machten, das ist leicht zu erklären. Es war natürlich, dass eine Begebenheit, wie Winckelmanns Ermordung, die lebhafteste Theilnahme erregen musste. Jeder wünschte die nähern Umstände zu erfahren; wenn nun aber der Ort, wo, und die Verhältnisse, unter welchen eine solche That geschieht, es mit sich bringen, dass eine vollkommen zuverlässige Nachricht nicht sogleich zur öffentlichen Kunde gebracht wird, dann ist es unvermeidlich, dass sogleich von Anfang an das Wahre sich mit dem Unwahren mischt, und dass viele theils unbestimmte, theils unrichtige Angaben sich so geltend machen, dass man fortfährt sie zu verbreiten, selbst wenn Gelegenheit zu einer bessern Kunde vorhanden ist. Durch diese allgemeinen Bemerkungen haben wir die Beschaffenheit der Berichte geschildert, die gleich nach Winckelmanns Tode in Umlauf kamen, und grösstentheils allgemein angenommen wurden, bis die oben genannte Schrift von Rosetti herauskam. Die grösste Schuld ruht hier auf Riedel, der auf Veranlassung der Wiener Kunstakademie eine neue Ausgabe von Winckelmanns Kunstgeschichte besorgte (1776). Man folgte dem, was er berichtet hatte um so sichrer, da man voraussetzte und mit Grund vermuthete, dass er, der so gute Gelegenheit hatte das Wahre zu erfahren, diese Gelegenheit nicht unbenutzt gelassen habe. Und doch hätten vielleicht die übrigen Eigenschaften dieser Ausgabe Bedenklichkeiten in Ansehung des unbedingten Gebrauches ihrer biographischen Nachrichten erregen müssen. Dass Riedel, der Zutritt zu der Wiener Staats-Cancellei hatte, schon damals sich eine richtige Kenntniss von der Sache hätte verschaffen können, das beweist ein Brief, den Lippert kurz nach der Begebenheit an Klotz schrieb, worin er diese Sache nach einem Berichte erzählt, der diesen Vorfall betreffend von der Wiener Staats-Cancellei nach Dresden gekommen war. Dieser Brief erschien schon 1773 in der von Hagen herausgegebenen Sammlung von

Digitized by Google

Briefen an Klotz, muss aber vermuthlich der Aufmerksamkeit derer entgangen sein, welche nach der Zeit über diesen Gegenstand geschrieben haben[636]). Einige Irrthümer wurden zwar in der Uebersetzung berichtigt, welche Sickler und Reinhard in ihrem Almanach von Rom (1810) von einem Berichte mittheilten, der für das Publicum in Triest herausgekommen war; aber Rosetti[637]) bemerkt, dass dieser Bericht selbst nicht fehlerfrei, und die Uebersetzung theils unrichtig sei, theils neue Fehler zu denen hinzugefügt habe, die schon im Originale waren.

Winckelmanns Reise von Rom nach Wien hat sein Reisegefährte, der Bildhauer Cavaceppi, in der Vorrede zum zweiten Bande seiner Sammlung von Statuen, Büsten u. s. w., welche in Rom ein Jahr nach Winckelmanns Tode herauskam[638]), beschrieben. — Eine Reise nach Deutschland zu machen war Winckelmanns Vorsatz lange, ehe er ihn ausführte. Er spricht öfter davon; so schon in einem Briefe vom Jahre 1762, und späterhin zu verschiedenen Zeiten[639]), bis endlich diese Reise im Jahre 1768 vor sich ging. Eine Hauptabsicht bei dieser Reise, auf der er Dresden, Berlin, Dessau und mehre Städte besuchen wollte, war in Berlin eine neue französische Ausgabe seiner Kunstgeschichte zu besorgen. In Cavaceppis Gesellschaft trat Winckelmann den 10ten April 1768 die Reise an. Von Rom begaben sie sich über Loretto, Bologna, Venedig, Verona, durch Tyrol nach Deutschland. Schon in Tyrol bemerkte Cavaceppi eine auffallende Veränderung an Winckelmann. Das Tyroler-Land, das auf seiner Hinreise nach Rom ihn durch die majestätische Grösse der Natur begeistert hatte, füllte jetzt sein Gemüth, wie wir schon früher bemerkt haben, mit Schrecken und Grausen. Der Anblick der deutschen Bauart, namentlich die hohen spitzen Dächer, erregte seinen Widerwillen und Abscheu. Sobald sie auf deutschen Grund und Boden gekommen waren, wollte Winckelmann, der unablässig an ängstlicher Gemüthsunruhe litt, nach Italien zurückkehren. Nur dadurch glaubte er beruhigt werden zu können, und wollte auch seinen Begleiter überreden die Rückreise anzutreten. Cavaceppi, welcher glaubte, dass

Digitized by Google

diese Gemüthsstimmung wol wieder aufhören würde, wandte allen seinen Einfluss an, um Winckelmann zu bewegen, die angefangene Reise zu vollenden. Doch wirkten alle seine Aufmunterungen und Zurechtweisungen nur wenig. Zwar gelang es ihm, ihn durch Augsburg mit sich nach München zu bringen; aber jene krankhafte Gemüthsstimmung, die sich ausschliesslich der Vorstellung hingegeben hatte, dass Alles gut werden würde, wenn er nur wieder nach Rom käme, liess sich durch kein Mittel überwinden, und endlich, da unsre Reisenden bis nach Regensburg gekommen waren, musste Cavaceppi, nachdem er alle Ueberredungskünste angewandt hatte, alle Hoffnung aufgeben, Winckelmann weiter mit sich zu bringen. Von hier aus meldete Winckelmann dem Cardinal Albani und einem andern Freunde seine nahe bevorstehende Zurückkunft. Das Einzige, was Cavaceppi erreichte, war, dass Winckelmann, obgleich mit niedergeschlagenem und sorgenvollem Sinne, ihm nach Wien folgte, von wo aus er Cavaceppi verlassen und allein nach Italien zurückkehren wollte. Fünf Wochen nach der Abreise von Rom kam Winckelmann nach Wien den 12ten Mai 1768. Schon in München war er ehrenvoll empfangen worden, und unter andern Umständen würden so wol diese, als vorzüglich die Ehrenbezeugungen, die ihm in Wien zu Theil wurden, ihm in hohem Grade lieb gewesen sein. Wir haben früher Gelegenheit gehabt zu zeigen, dass Ehrenbezeugungen ihm keinesweges gleichgültig waren, und irre ich nicht, so trugen sie unstreitig im Verein mit der Erfüllung seines Wunsches nach Italien zurück zu kehren, nicht wenig zu der munteren Stimmung bei, in welcher Winckelmann seine Rückreise antrat. Künstler, Gelehrte und Staatsmänner wetteiferten ihm ihre Achtung und Aufmerksamkeit zu bezeugen. Er ward gar der Maria Theresia und dem übrigen Hofe in Schönbrunn vorgestellt, erhielt kostbare Geschenke und ehrenvolle Anerbietungen wurden ihm gemacht, welche er jedoch seinem frühern Beschlusse zufolge und noch mehr wegen seiner augenblicklichen Stimmung ablehnte[640]). Doch auch damals war jeder Versuch Winckelmann zu vermögen, von seiner plötzlichen Rückreise abzustehen, fruchtlos. Er gestand, dass er unrecht handelte, namentlich ge-

Digitized by Google

gen Cavaceppi, den er gegen Abrede in einem fremden Lande, dessen Sprache und Sitten ihm unbekannt waren, verliess, aber er fügte hinzu, dass er nicht anders handeln könnte. Selbst der Fürst von Kaunitz machte einen ernstlichen Versuch, ohne bessern Erfolg, als Andere, ja Winckelmann kam dadurch sogar in eine so gewaltsam leidenschaftliche Gemüthsstimmung, dass ihn ein Fieber, welches ihn mehre Tage im Bette hielt, überfiel, und jeder fernere Versuch der Art musste aufgegeben werden. Cavaceppi und Winckelmann trennten sich jetzt von einander, und Winckelmann verliess allein Wien, um über Triest wieder nach der Stadt zu kommen, die aufs Neue das Ziel seiner Wünsche geworden war. Es ist nicht wahrscheinlich, dass der Schleier, welcher über dieser merkwürdigen, so unheilbringenden Veränderung in Winckelmanns Gemüth und Vorsatz ruht, je ganz gehoben werden wird; aber so gewiss es ist, dass Kränklichkeit bedeutenden Einfluss darauf hatte, scheint diese doch nicht die einzige Ursache gewesen zu sein. In zwei Briefen, welche Winckelmann zwei Tage nach seiner Ankunft in Wien schrieb (den 14ten Mai), den einen an den Fürsten von Anhalt-Dessau, den andern an Musel-Stosch in Berlin, giebt er zwar seine Schwermüthigkeit, die er ungeachtet aller Anstrengung nicht zu überwinden vermocht habe, als Beweggrund zu seinem veränderten Beschlusse an, bemerkt aber zugleich, dass diese Schwermüthigkeit mehr als einen Grund habe[641]). Er erklärt sich nicht weiter darüber, und wir wollen uns daher auch nicht Vermuthungen über eine Sache überlassen, deren wahrer Zusammenhang durch Winckelmanns bald darauf folgenden Tod vermuthlich ein unauflösliches Räthsel geworden ist. Wir fügen nur hinzu, dass, wenngleich die Trennung zwischen Winckelmann und Cavaceppi erst nach warmen, ja gar heftigen Scenen, ja wol gar nicht ohne Bitterkeit[642]) geschah, doch kein persönliches Missverhältniss zwischen Winckelmann und Cavaceppi dem Beschlusse Winckelmanns zum Grunde gelegen habe. Fand auch bis zu einem gewissen Grade zuletzt gar ein Missverhältniss statt, so war dies doch nur eine Folge von diesem Beschlusse nicht die Veranlassung dazu. Ausserdem empfiehlt Winckelmann in den beiden eben genannten Briefen (Anmerk. 641)

Digitized by Google

Cavaceppi so ehrlich und ohne Rückhalt, dass wir nicht daran zweifeln können, dass er es ja wohl mit ihm meinte.

Winckelmanns Mörder hiess Franz Arcangeli. Er war in dem Toskanischen geboren. Wir beschränken uns hier darauf einige Züge aus seinem früheren Leben anzuführen. Nach langem Herumflankiren war er einige Jahre vorher in Wien Koch bei einem Grafen Cottaldi gewesen[643]). Wie lange er in diesem Dienste gewesen war, das ist ungewiss; aber einmal öffnete er in der Abwesenheit seines Herrn den Geldschrank desselben, stahl ihm eine Summe Geldes in Gold daraus, und entwich nach Pressburg. In ungarischer Tracht kam er nach Wien zurück, und wollte von dort über Grätz und Laibach sich nach Italien begeben. Er ward aber in Laibach angehalten und nach Wien zurückgebracht, wo er zu vierjähriger Arbeit in Ketten im Gnaden - Stockhause, und nach verflossener Strafzeit zur Verweisung aus den deutschen Erbländern des Kaisers verurtheilt wurde. Er kam inzwischen mit drei Jahren davon; denn er ward zugleich mit andern Verbrechern, auf Veranlassung der Vermählung des Erzherzogs Leopold, im Mai-Monat 1767 losgegeben, jedoch unter der Bedingung, dass er unverzüglich, dem früheren Urtheilspruche gemäss, das Land verlassen sollte, was er denn auch that. Er machte die Rückreise in Gesellschaft eines Frauenzimmers, das er für seine Frau ausgab, und mit dem er, nach einem Besuch in Toskana, in Venedig sich wohnhaft niederliess. Schon im Jahre 1767 hatte er sich eine Zeitlang in Triest aufgehalten; übrigens aber weiss man nur wenig von seinem Leben nach seiner Loslassung in Wien bis zu seiner Bekanntschaft mit Winckelmann.

Zu den vielen Unwahrheiten, durch welche die Berichte von Winckelmanns Ende verunstaltet sind, gehört auch die, dass man vorgiebt, Winckelmann habe schon vor seiner Ankunft in Triest Arcangeli kennen gelernt, und habe den letzten Theil der Reise dorthin in der Gesellschaft desselben gemacht. Dies ist vollkommen unwahr; denn Arcangeli war zwei Tage vor Winckelmann in Triest gewesen. Wesshalb Arcangeli damals nach Triest kam, der Umstand ist nicht aufgeklärt

Digitized by Google

worden; aber wahrscheinlich ist es, dass er auf Abenteuer dahin kam, welches so wol durch andre Umstände[644]), als auch dadurch bestätigt wird, dass er, nach der wohlberechneten Sitte solcher Leute, sich in den besten Gasthof der Stadt einlogirte, in den Winckelmann auch einzog, und wo dieser zufälliger Weise eine Stube in der zweiten Etage erhielt, die an der Seite von Arcangelis Kammer lag.

Den 30sten Mai, oder wahrscheinlicher den 1sten Juni 1768 kam Winckelmann gegen Mittag ganz allein in Triest an[645]), wo er in dem erwähnten Wirthshause auf dem Petersplatze abtrat. Schon an demselben Tage kam er beim Mittagstische in Bekanntschaft mit Arcangeli, der grade sein Seitenmann war, doch ohne dass ein bestimmter Grund da ist anzunehmen, dass Arcangeli diesen Platz in einer bestimmten Absicht gewählt hatte, ausser in so fern Menschen seiner Art immer aufmerksam auf Alles sind, um in jedem Augenblicke die Gelegenheit ergreifen zu können, wenn sie sich darbietet.

Die Ursache, warum Winckelmann den Weg über Triest gewählt hatte, war einzig und allein, weil er vermuthete, dass er hier am leichtesten eine Gelegenheit finden würde, mit der er zur See seiner Bestimmung näher kommen könnte. Daher erkundigte er sich gleich denselben Mittag bei Tische, ob nicht eine Schiffsgelegenheit nach Venedig da wäre. Da der Wirth keine wusste, gab Arcangeli vor, eine solche zu wissen, und versprach Winckelmann, ihn zu dieser hinzuführen, und wirklich ging er nachher mit ihm nach dem Hafen, um ihm behülflich zu sein. Wir wollen das Verhältniss, das so zwischen Winckelmann und Arcangeli entstand, und bis zu dem letzten Augenblicke dauerte, nicht alle einzelne Punkte hindurch verfolgen. Darüber verweise ich auf Rosettis vorhin angeführte Schrift, wo Alles in genau bestimmter Ordnung und mit Klarheit dargestellt ist. Hier bemerke ich blos, dass das Verhältniss immer freier und genauer zwischen ihnen wurde. Sie spatzierten zusammen, besuchten das Kaffeehaus mit einander, sassen beim Mittagstische zusammen, und des Abends speisten sie zusammen auf Arcangelis Stube. In Rom, Wien und an jedem andern Orte, wo Winckelmann in seiner gewohn-

Digitized by Google

ten Thätigkeit, und in gesellschaftlichen Verhältnissen, die ihm allenthalben offen standen, wo sein Name bekannt und die Wissenschaften geachtet waren, gelebt hätte, würde er kaum einen Menschen, wie Arcangeli, der Aufmerksamkeit gewürdigt, oder sich in Umgang und eine Art von Vertraulichkeit mit ihm eingelassen haben. Aber ehe man hierüber urtheilt, bedenke man, dass Winckelmann Niemanden kannte, und von Allen in Triest ungekannt war, wozu noch kommt, dass er, da er möglichst bald weiter reisen wollte, sich nicht mit Empfehlungen versehen hatte, um dort Bekanntschaften zu machen, ja er scheint sich gar diesen mit Fleiss entzogen zu haben, da er nicht einmal seinen Namen nannte. Man übersehe ausserdem nicht, dass Arcangeli gleich bei ihrer ersten Zusammenkunft, und in der Folge auch Winckelmann dienstwillige Aufmerksamkeit bewiesen hatte, zum Beispiel bei verschiedenen Einkäufen und andern Gelegenheiten. Fügen wir noch hinzu, dass in Arcangelis Aeusserem nichts war, was bei Winckelmann Verdacht gegen ihn erregen konnte, sondern dass er sich im Gegentheile durch ein umgängliches und unterhaltendes Wesen empfahl, und endlich dass Winckelmann ihn als früheren Gast in demselben Wirthshause fand, wo er sich selbst aufhielt: dann dünkt mich kann nichts Natürlicheres gedacht worden, als dass eine solche Bekanntschaft Winckelmann lieb sein musste, und dass er diese ohne weitere Bedenklichkeit, als eine vorübergehende gleichgültige Sache, ihren eigenen Gang gehen liess. Winckelmanns Aufführung scheint mir in so fern frei von Tadel, nur kann man nicht anders als wünschen, dass er etwas vorsichtiger darin, Arcangeli etwas von den Kostbarkeiten erfahren zu lassen, die er mit sich führte, hätte sein, und sich davor hätte hüten mögen, auch auf andere Art sich als eine Person von Wichtigkeit zu erkennen zu geben. Doch muss man auch hierbei bemerken, dass diese grössere Vertraulichkeit erst nach Verlauf von mehren Tagen entstand, und dass unsere Kenntniss von dem letzten Punkte einzig auf der Aussage Arcangelis beruht, und endlich, dass Arcangeli mit einer so grossen Schlauheit zu Werke ging, um Winckelmanns Vertrauen zu gewinnen dass es unstreitig kein Wunder ist, dass ein so offener und

Digitized by Google

treuherziger Mann, als Winckelmann, in die schlau angelegte Schlinge ging. Arcangelis Aussage über die Wichtigkeit, welche Winckelmann sich beilegte, ging darauf hinaus, dass Winckelmann vorgab, er sei in einem heimlichen und wichtigen Geschäfte bei Maria Theresia gewesen, er habe eine geheime Zusammenkunft mit ihr gehabt, habe sich ihre und Kaunitzens Gunst erworben, und als Beweis davon Geschenke von ihnen so wol als ehrenvolle Anerbietungen erhalten. Was dieses Vorgeben Arcangelis anbetrifft, so ruht ein Dunkel darüber, das wol kaum jemals aufgeklärt werden kann. Auf der einen Seite sieht man nicht ein, was Winckelmann bewegen konnte, so etwas von sich vorzugeben, wenn es sich nicht wirklich so verhielt. Dass aber Winckelmann aller Wahrscheinlichkeit nach kein solches Geschäft in Wien auszurichten hatte, davon zeugt Alles, was man von seinem Charakter, Verhältnissen, und, wenn ich nicht irre, vor Allen von dem Plane seiner Reise, von seiner plötzlichen Krankheit, seinem Wunsche sogleich zurückzukehren, und dem Unwillen weiss, mit welchem er Cavaceppi nach Wien folgte. Aber so gewiss dies auch ist, eben so auffallend ist es auf der andern Seite, dass Arcangeli stets, ohne sich zu widersprechen, und ohne etwas zurückzurufen, in dieser Aussage sich gleich blieb. Zwar kann man sich leicht denken, dass er im Anfange seines Processes diese Geschichte erfunden habe, um sie zur Erklärung des Wortstreites zu gebrauchen, der, wie er vorgab, Winckelmanns Mord veranlasst hatte, und der dadurch entstanden sein sollte, dass Winckelmann in einem Gespräche von dem hier berührten Inhalte ihn einen Spion nannte, so wie er auch behauptete, aus dieser Erzählung Winckelmanns Verdacht in Ansehung seines Charakters und seiner Aufführung gefasst zu haben[646]). Aber hätte Arcangeli auch im Anfange seines Processes in der angegebenen Absicht eine solche Lüge erfunden, so begreifen wir doch nicht, warum er, nachdem die Missethat durch sein eigenes Geständniss vollkommen aufgeklärt war, ohne sie zurück zu rufen oder zu verändern, unabänderlich bei dieser Behauptung blieb.

Um sich nicht den Verdacht einer unzeitigen Zudringlichkeit zuzuziehen, wenn er Winckelmann auffoderte zu sagen,

Digitized by Google

wer er wäre, brauchte Arcangeli den Vorwand, dass er diese Frage allein auf Verlangen der Leute im Wirthshause thäte. Dadurch, so wie ohne Zweifel auch durch andere schlaue Erdichtungen bewog er Winckelmann, wie es scheint, oft von sich und seinen Verhältnissen zu sprechen, obgleich doch nie ohne eine gewisse Zurückhaltung, so sehr es auch jetzt, da wir uns schwerlich enthalten können, auf die Folgen Rücksicht zu nehmen, welche diese Mittheilungen nach sich zogen, scheint, dass er zu weit ging. Erst zeigte Winckelmann ihm nach ihrer Zurückkunft von einer Spatziertour, auf welcher jene Frage zum ersten Male gemacht worden war, seinen Reisepass und zwei Empfehlungsbriefe, einen an ein Handelshaus in Grätz, den andern nach Venedig. Dies geschah am Abende des 4ten Juni. Es wundert mich, dass Rosetti kein Gewicht auf den Umstand gelegt hat, dass Winckelmann diese Briefe vorzeigte; denn wenn sich auch vermuthlich in den Acten nichts darüber findet, vielleicht jedoch nur weil Arcangeli nicht darüber befragt worden ist, kommt es mir gleichwohl in hohem Grade wahrscheinlich vor, dass auch diese Empfehlungsbriefe mit in dem Plane Arcangelis lagen, da er, wenn es ihm gelang in den Besitz derselben zu kommen, möglicher Weise einen vortheilhaften Gebrauch davon machen konnte. An demselben Tage hatte Winckelmann die Medaille erwähnt, die er in Wien zum Geschenke erhalten hatte, zeigte sie jedoch Arcangali erst am folgenden Tage (den 5ten Juni), da sie auf einer Spatziertour des Morgens wieder auf das gestrige Gespräch gekommen waren. Arcangeli behauptete, dass Winckelmann damals unaufgefordert ihm drei Gold- und einige Silbermünzen zeigte mit dem Hinzufügen, er habe im Sinne, sie am folgenden Tage beim Mittagstische vorzuzeigen. Dies geschah nicht, aber es kommt mir wahrscheinlich vor, dass Arcangeli wünschte, es möchte geschehen, da es anfangs vermuthlich nur seine Absicht war, Winckelmann zu bestehlen, und der Verdacht dann, wenn mehre diese Münzen gesehen hatten, nicht nothwendig auf ihn, in jedem Falle nicht auf ihn allein fallen musste. Uebrigens war Winckelmann so weit entfernt davon, Arcangeli alles baare Geld, wovon er eine nicht unbedeutende Summe bei sich hatte, zu zeigen, oder

Digitized by Google

ihm etwas davon zu sagen, dass er gar einmal in einem Gespräche gegen Arcangeli äusserte, er fürchte nicht Geld genug zur Fortsetzung seiner Reise zu haben[649]). Dass Arcangeli inzwischen aus dem, was er gesehen hatte, aus Winckelmanns übrigen Aeusserungen, so wie aus einer versiegelten Schachtel, welche dieser an den Cardinal Albani mit hatte, vermuthete, dass er Geld bei sich hätte[650]), das lässt sich von einem so geübten Spitzbuben leicht erwarten; aber nicht ohne Unbilligkeit kann man Winckelmann dies zur Last legen, zumal da er Arcangeli keine Aufklärung darüber gab, wer er eigentlich wäre, welchen Posten er in Rom bekleidete, und welche seine Verhältnisse dort waren. Nur in dem allerletzten Gespräche, welches er mit Arcangeli hatte, da der Anschlag desselben schon zur Ausführung gereift war, brach Winckelmann in frohe Aeusserungen über seine nun bevorstehende Abreise, und seine Rückkunft nach Rom aus. In dieser Freude foderte er gar Arcangeli auf, Rom zu besuchen, wo er ihm dann den Pallast Albanis zeigen, und überhaupt ihm Aufklärung darüber geben wolle, wer er eigentlich wäre, und wie allgemein bekannt und geachtet er in Rom sei[651]). Selbst diese Aeusserung, die eine seiner letzten gegen Arcangeli war, beweist, wie zurückhaltend er in dieser Rücksicht bis auf diesen Augenblick gewesen war.

Wir haben oben gesehen, dass die erste Veranlassung zu Winckelmanns und Arcangelis Bekanntschaft die war, dass dieser sich erbot im Aufsuchen einer Schiffsgelegenheit zur Fortsetzung der Reise behülflich zu sein. Zwar erhielt Winckelmann nicht die Gelegenheit nach Venedig, welche Arcangeli ihm zuerst empfohlen hatte, sondern schloss mit einem andern Schiffer Accord, der nach Ancona segelte, dem er unter der Bedingung, dass er spätestens am folgenden Sonntag, welches der 5te Juni war, wegkäme, zwei Ducaten über die gewöhnliche Fracht zu bezahlen versprach. Der Accord ward geschlossen den 1sten Juni, und Arcangeli war behülflich dabei. Wäre diese Uebereinkunft von Seiten des Schiffers gehalten worden, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass Winckelmanns Mord nicht begangen wäre, denn erst am Tage zuvor (den 4ten Juni)

Digitized by Google

waren die Gegenstände zur Sprache gekommen, welche die bösen Pläne Arcangelis erregen konnten, und erst an dem zur Abreise bestimmten Tage (den 5ten Juni) fing Arcangeli an, so wol bei dem Kaffeewirth Griot, als auch bei dem Gastwirthe zu versuchen, genauere Kenntniss von Winckelmann einzuholen; — doch umsonst. Er war daher auf die Aufklärungen beschränkt, die er sich durch seine eigne Verschlagenheit verschaffen konnte. Wir haben gesehen, wie er dabei zu Werke ging; so wie auch, dass Winckelmann ihm schon an demselben Tage die Münzen zeigte, die von nun an seine Raubgier beschäftigten, und dass er ihm zugleich andere Winke gab, die seine Begierde noch mehr entflammten. Doch war sein Plan, wenngleich er wol schon damals entstand, noch nicht so reif, dass er ihn schon an dem Tage hätte ausführen können. Noch zwei Tage später, den 7ten Juni, des Abends, überfiel ihn grade als er Winckelmann umbringen wollte, der nach Gewohnheit treuherzig sein Abendessen auf Arcangelis Stube genoss, ein Schrecken, der es ihm unmöglich machte, seinen Vorsatz auszuführen, aber leider nur für diesen Augenblick; denn noch an demselben Abende legte Arcangeli sich mit dem festen Entschlusse zur Ruhe, am nächsten Morgen seine Greuelthat auszuführen. Wir glauben so mit gutem Grunde annehmen zu können, dass sie nicht zur Ausführung gekommen wäre, wenn die Abreise nicht von Anfang an aufgeschoben worden wäre; aber der Schiffer war am 5ten Juni noch nicht segelfertig, und Winckelmann, dessen Sehnsucht nach der Abreise immer stärker wurde, brauchte auch dies Mal Arcangelis Mitwirkung, um, wo möglich, seinen Wunsch erfüllt zu sehen. Die Sache ward dann so abgemacht, dass Winckelmann am 6ten Juni vom Schiffer einiges Geld als Pfand erhielt, dass die Abreise am Abende des nächsten Tages (den 7ten Juni) vor sich gehen sollte. Je näher die Abreise kam, desto mehr reifte Arcangelis Plan, den er vielleicht schon den 6ten Juni fasste.

Den 7ten Juni, da noch keine Aussicht zur Abreise da war, stieg Winckelmanns Missvergnügen so hoch, dass er damit umging, die Seereise zu unterlassen, und über Land sich

Digitized by Google

nach Venedig zu begeben. Nun sah Arcangeli, dass keine Zeit zu verlieren war, und während er auf die gewöhnliche Weise mit Winckelmann umging, schaffte er die zur Ausführung seines Anschlages nöthigen Werkzeuge an. Er kaufte einen Dolch, in Ansehung dessen es jedoch nicht aufgeklärt ist, zu welcher Tageszeit er ihn kaufte [652]), und des Abends um 6 Uhr etwas Segelgarn, woraus er, nachdem er mit Winckelmann des Nachmittags Kaffee getrunken hatte, einen Strick schlang, den er zugleich mit dem Messer unter etwas Zeuch auf einem Stuhle in seiner eignen Stube verbarg, um seinen Vorsatz auszuführen, wenn Winckelmann, wie gewöhnlich, des Abends zu ihm käme. Wir haben oben bemerkt, dass er jedoch diesen Abend seinen Vorsatz nicht ausführte, aber zugleich auch, dass er fest beschloss, dass es am folgenden Morgen geschehen sollte.

Wir kommen jetzt zu dem letzten Lebenstage Winckelmanns, dem er ohne die mindeste Ahnung von dem, was ihm bevorstand, vielmehr voller Freude darüber, dass die Abreise endlich vor sich gehen sollte, entgegen ging. Es ist nicht ganz klar, ob Winckelmann und Arcangeli an diesem Tage einander gesehen hatten, ehe Arcangeli in der letzten entscheidenden Stunde zu Winckelmann auf seine Stube kam. Die Angaben hierüber stimmen nicht überein. Rosetti nimmt als wahrscheinlich an, dass Arcangeli, ohne erst, wie er sonst pflegte, Winckelmann zu besuchen, allein ausgegangen war, dass er früher als Winckelmann nach dem Kaffeehause gekommen war, und dass er, ehe Winckelmann dahin kam, es wieder verlassen hatte. Ob er diese Einsamkeit suchte, um sich gegen den Eindruck, den Winckelmanns Gegenwart und die gewohnten Verhältnisse möglicher Weise hervorbringen konnten, zu sichern, das will ich nicht entscheiden, so wahrscheinlich es auch ist; — aber zugleich suchte er sich im Hafen ein Boot zu verschaffen, das immer bereit wäre auf Verlangen ihn sogleich nach den Bädern bei Monfalcone überzusetzen. Doch kam es zu keiner Uebereinkunft hierüber, „weil er die verlangte Bezahlung nicht dafür geben wollte.“ Unstreitig ist dies ein sehr merkwürdiger Zug, da diese Bezahlung sich nur auf 18

Digitized by Google

Livres belief, und eine solche Veranstaltung zu entfliehen von einleuchtender Wichtigkeit sein musste. Gleichfalls ist es merkwürdig, dass er, da er bei seiner Zurückkunft um 9 Uhr des Vormittags eins von den Mädchen des Hauses damit beschäftigt fand, das Bette zurecht zu machen, er noch im Stande war, mit ihr zu scherzen. Aber der Gegenstand dieses Scherzes war Geld, indem er mit einer unstreitig eigenen Art von Neckerei sie auffoderte, ihm zwanzig Ducaten zu geben. Grade dies kommt mir in hohem Grade charakteristisch vor; denn Arcangeli wollte durch diesen Scherz ohne Zweifel den Kampf betäuben, der doch wol in seinem Innern war, war aber doch selbst in diesem Augenblicke nicht im Stande, seine Gedanken von dem Gegenstande loszureissen, der mit seiner ganzen Zaubermacht sich seines Gemüthes so bemeistert hatte, dass es von jetzt an jedem anderen Eindrucke verschlossen war.

Arcangeli begab sich zu Winckelmann, den er an seinem Schreibtische sitzend fand. Winckelmann, der seine Oberkleider, Halsbinde und Perücke abgelegt hatte, ging ihm freundlich entgegen, und ein Gespräch, dessen freundschaftlichen, ja vertrauten Inhalt ich oben angeführt habe, folgte jetzt, während die Stube gereinigt wurde, also grösstentheils in Gegenwart der aufwartenden Mädchen, von welchen jedoch die, welche am längsten zugegen war, kein Italienisch verstand, aber aus der Stimme und den Geberden schloss, dass die Unterredung munter und freundschaftlich wäre.

Schon früher hatte Arcangeli Verdacht in Anschung der Rechtgläubigkeit und des Charakters Winckelmanns gefasst. Winckelmann ging nicht in die Messe, nahm nicht den Hut ab, wenn er bei einer Kirche vorbei ging, und las in einem Buche, das weder italienisch noch französisch, sondern in einer Sprache geschrieben war, welche Arcangeli nicht kannte. Dieses Buch war Homer. Es war von der grössten Wichtigkeit für Arcangeli, seinen schon früher gefassten Verdacht bestätigt zu sehen, denn dann brauchte er, nach seiner Ueberzeugung und Denkart, um so viel weniger sich ein Bedenken daraus zu machen, Winckelmann nach Gutbefinden zu behandeln. Man

Digitized by Google

muss wohl unterrichtet sein von der verstockten Gefühllosigkeit zu welcher crasser Aberglaube herabsinken kann, um zu begreifen, dass die hier angedeutete Unterredung Arcangelis Beschluss zur Reife brachte, indem sie „ihn in der Meinung bestärkte, dass Winckelmann ein Lutheraner, Jude, oder ein Spion und ein unbedeutender Mensch sei.“ In dieser Ueberzeugung kehrte er nach seiner Stube zurück, verbarg das Messer ausser der Scheide und den Strick an sich, und begab sich dann wieder zu Winckelmann unter dem Vorwande, dass er sein Taschentuch daselbst vergessen habe. Dabei kamen sie aufs Neue in ein Gespräch, aber über den Inhalt desselben stimmt die Erklärung der Parteien nicht überein[653]). Es ist unentschieden, ob Arcangeli noch einmal selbst verlangte, die Münzen zu sehen, welche Winckelmann ihm schon vorher gezeigt hatte, oder ob er, wie er selbst vorgiebt, fragte, ob Winckelmann sie an dem Tage beim Mittagstische vorzeigen wollte. In jedem Falle schlug Winckelmann dieses Begehren ab, indem er unter Anderen hinzufügte, dass er kein Aufsehen machen wollte. Eben so gab er eine abschlägige Antwort auf Arcangelis zweite Frage, warum er doch nicht sagen wollte, wer er eigentlich wäre? Vermuthlich wollte Winckelmann, der über Arcangelis Zudringlichkeit verdriesslich geworden war, das Gespräch abbrechen, und setzte sich daher an seinen Schreibtisch. Diesen Augenblick benutzte Arcangeli, um ihm vom hinten den Strick um den Hals zu werfen, um ihn damit zu erdrosseln. Aber Winckelmann zeigte jetzt so wol Stärke als Muth[654]). Es entstand ein verzweifelter Kampf, dessen Ausgang wol gar zweifelhaft gewesen sein würde, wenn sie nicht, da sie in die Nähe der Thüre gekommen waren, beide und zwar unglücklicher Weise so gefallen wären, dass Winckelmann am untersten und auf dem Rücken zu liegen kam, Arcangeli dagegen am obersten, und nur auf das eine Knie fallend. So erhielt er eine entschiedene Uebermacht, besonders da Winckelmann schon durch den stark zusammengeschnürten Strick sich in einem sehr misslichen Zustande befand. Dadurch wurde es Arcangeli leicht, ausser zwei anderen Wunden, Winckelmann fünf Wunden in der Brust und in der Seite zuzufügen. Man fand bei der Obduction, welche

Digitized by Google

am Tage nachher geschah, dass vier von diesen Wunden durchaus tödtlich waren. Sie waren von der Art, dass sie keinen Zweifel über die harten Leiden übrig lassen, welche Winckelmann ausstand, ehe er seinen Geist aufgab. — Die Speisestube war grade unter Winckelmanns Zimmer. Der Diener Andreas Harthaber, der grade in der Speisestube war, hörte den Lärm; aber während er sich umsah, und erst unten, dann oben bei Winckelmanns Thür horchte, gingen kostbare Augenblicke verloren, und da er endlich die Seufzer und das Stöhnen des Ueberfallenen hörte, und die Thür öffnete, sah er den Mörder auf dem einen Knie liegen mit beiden Händen auf Winckelmanns Brust. Arcangeli bahnte sich nun mit Gewalt einen Weg durch die Thür, und entfloh ohne Rock und Hut. Noch besass Winckelmann Kraft genug, um sich zu erheben, und zeigte Harthaber seine Wunden in der Brust. Aber so wol in diesem, als in den folgenden wichtigen Augenblicken traf Alles zusammen, um Winckelmanns Zustand zu verschlimmern, ja, wenn auch damals noch Hülfe möglich gewesen wäre, rettungslos zu machen. Harthaber eilte, statt vor Allen erst den Strick los zu machen, fort, um einen Arzt zu holen. Winckelmann, der des Strickes wegen nicht rufen konnte, und sich in der peinlichsten Lage befand, vermochte doch noch die Treppe nach der untersten Etage hinunter zu gehen, um Hülfe zu suchen. Eins von den Mädchen, das ihn dort traf, erschrack so bei seinem Anblicke und bei seiner klagenden Stimme, dass sie in ihrer Angst ihn sogleich verliess, nach einem Arzte und Beichtvater herum lief, und endlich nach dem Wirthe und der Wirthin, die grade in der Kirche waren. Auf das Geschrei, das so entstanden war, kam das Haus in Bewegung, aber Winckelmann fand dadurch noch keine Hülfe in seinem peinlichen Zustande. Harthaber hatte sich entfernt ohne den Strick los zu machen. Eben so das erwähnte Mädchen, und die darauf herbeieilenden Mannspersonen und Frauenzimmer betrugen sich alle, der eine ärger als der andere. Der eine hielt Winckelmann für verrückt, und glaubte, er habe sich selbst diese Wunden beigebracht; ein zweiter lief über Hals und Kopf nach einem Beichtvater; einem dritten ward übel; ein vierter glaubte, dass der herunterhängende Strick die Ein-

Digitized by Google

geweide wären, die aus dem Unterleibe heraushingen. So verfloss eine Stunde; und wenngleich auch wol bei schneller Hülfe keine Rettung möglich gewesen wäre, so ist es doch ein peinlicher Gedanke, dass Dummheit und Aberglaube Winckelmanns Leiden so schrecklich vermehrten. Endlich kamen vernünftigere Menschen dazu. Der Strick ward los gemacht, und Winckelmann ward nach seiner Stube zurückgebracht, wo man ihn auf sein Canapee hinsetzte. Jetzt kam auch erst einer, nachher mehre Aerzte, und von jetzt an fand Winckelmann in jeder Rücksicht alle mögliche Hülfe und allen Beistand. Auch Geistliche kamen dazu, und nachdem Winckelmann vor einem Capuziner gebeichtet hatte, empfing er erst, da er dem Tode schon nahe zu sein schien, die letzte Oelung, und nachher, da er wieder etwas mehr zu sich selbst kam, das Sacrament des Abendmahls. Anfangs vermochte er kaum zu sagen, wer sein Mörder sei; hernach verlangte er Papier und Feder, war aber nicht im Stande zu schreiben; erst nach Verlauf einiger Zeit konnte er, jedoch nur mit grosser Anstrengung und langsam, den gegenwärtigen Gerichtspersonen einige Aufklärungen geben[655]), welche zwar in einigen Punkten von der Aussage Arcangelis abweichen, aber doch im Wesentlichen damit übereinstimmen. Auf die Fragen, die noch weiter ihm vorgelegt wurden, vermochte er nicht zu antworten, besonders da seine Wunden, ungeachtet sie verbunden waren, unaufhörlich so stark bluteten, dass man es nicht wagte, die gesetzmässige Besichtigung derselben vorzunehmen. Winckelmann verwies theils auf den Wirth, theils auf seinen Pass, der sich in seinem Mantelsack befand, aus dem man damals erst seinen Stand erfuhr, den er bis auf diesen Augenblick gar nicht angegeben hatte. Durch gerichtliche Personen ward alles Nöthige mit Rücksicht auf sein Vermögen u. s. w. besorgt[656]). Sein Testament[657]), in welchem der Cardinal Albani zum Haupterben eingesetzt ward, wurde gesetzmässig aufgesetzt. Als dies geschehen war, war Winckelmann seinem Tode schon so nahe, dass er das Testament nicht unterschreiben konnte, und ungefähr um vier Uhr des Nachmittags am 8ten Juni 1768 gab er seinen Geist auf. Er soll gar um Gnade für seinen Mörder gebeten haben, doch fand Rosetti nichts darüber in

Digitized by Google

den Processacten[658]). In der früher erwähnten gedruckten Brochüre wird gemeldet, dass er in den letzten Augenblicken die Gegenwart seines Mörders wünschte, um noch durch einen Händedruck ihm seine Verzeihung bezeugen zu können. Erst am folgenden Tage wurde die förmliche Besichtigung des Zustandes der Wunden und der Leiche vorgenommen. Winckelmanns Leiche ward in aller Stille am Tage nach seiner Ermordung auf öffentliche Veranstaltung beerdigt.

Ueber Arcangeli füge ich der Kürze Folgendes hinzu[659]). Ohne Rock und Hut, gar mit blutbespritzten Leinen gelang es ihm zu entkommen. Obgleich ein paar Mal erkannt, ward er doch in mehren Tagen nicht ergriffen; sondern schweifte weit umher, bis er am 13ten oder 14ten Juni von Soldaten ergriffen, und am 15ten desselben Monats als Gefangener nach Triest zurückgebracht wurde. Der gegen ihn eingeleitete Criminalprocess nahm sogleich seinen Anfang. Arcangeli läugnete keineswegs, Winckelmann ermordet zu haben, aber in der Voraussetzung, dass man nichts von dem Stricke wisse, und wo er gekauft sei, gab er sich alle Mühe, der That das Ansehen zu geben, als wäre sie unvorsätzlich durch eine zufällige Zänkerei entstanden. Aber theils wurde er in einem Widerspruche ertappt, durch welchen er überführt wurde, dass er das Messer ausser der Scheide in der Tasche seines Futterhemdes (Camisols) gehabt habe, ungeachtet er behauptete, dass er es immer in seiner Rocktasche und in der Scheide bei sich trug; theils sagten drei Zeugen aus, dass er am Tage vor dem Morde das Segelgarn zu dem Stricke an einem von ihnen angegebenen Orte gekauft habe. Hierdurch schien das Vorsetzliche seiner That unverkennbar zu sein. Aber es ist in hohem Grade merkwürdig, dass das, was mehr als Alles Arcangeli zum vollständigen Bekenntnisse brachte, verzweifelter Verdruss darüber war, dass die Aussage der erwähnten drei Zeugen in Ansehung des Ortes, wo er, wie sie bezeugten, das Segelgarn gekauft haben sollte, unrichtig war. Um nun nicht durch die unrichtige Aussage dieser Zeugen verurtheilt zu werden, bekannte Arcangeli Alles ohne Rückhalt, wenigstens was alle wichtigen Punkte betrifft. Er bekannte so wol das Mes-

Digitized by Google

ser als das Segelgarn in der Absicht gekauft zu haben, um sich beider zu der Ermordung Winckelmanns zu bedienen. Dagegen läugnete er das Segelgarn an dem Orte gekauft zu haben, den die Zeugen aussagten. Arcangeli hatte Recht darin, und doch hatten diese Zeugen nicht vorsätzlich ein falsches Zeugniss abgelegt, sondern waren selbst irrend zu der von ihnen ausgesagten Ueberzeugung gekommen. Dazu trug besonders der Umstand bei, dass die Krämerfrau, bei welcher Arcangeli das Segelgarn gekauft hatte, ihren Vorrath von der Fabrik nahm, wo die Zeugen glaubten Arcangeli gesehen zu haben. Die Identität des Segelgarns, das Arcangeli gebraucht hatte, und desjenigen, was von dieser Fabrik verkauft wurde, war also richtig, aber das Segelgarn war an einem anderen Orte gekauft worden.

In den Verhören legte Arcangeli stets eine höchst verderbte Denkart an den Tag. Er sprach immer von seiner Missethat mit der verstocktesten Gleichgültigkeit, und scheint sich nur darüber geärgert zu haben, dass er sich nicht recht dabei betragen, und dass er sich nicht in den Besitz der Münzen gesetzt habe, ehe er floh, welches er, wie er glaubte, leicht hätte thun können. Eben so fuhr er immer fort zu behaupten, Winckelmann habe zuerst seine Bekanntschaft und sein Vertrauen gesucht, seine Dienstfertigkeit benutzt, und unaufgefodert ihm die Münzen gezeigt. Ausserdem berief er sich auf mehre Gründe zu dem Verdachte über Winckelmanns Religion[660]), von welchen einige vorhin berührt worden sind, und die nur darum merkwürdig sind, weil sie einen Beitrag dazu liefern, uns einen Begriff von den Gedanken und Gefühlen eines solchen Missethäters zu geben. Endlich schrieb er auch dem Teufel einen Brudertheil an der Missethat zu. — Den 12ten Juni wurde das Verhör geschlossen; den 16ten wurde das Urtheil gefällt. Arcangeli ward einstimmig dazu verurtheilt, dass er lebendig von oben nach unten gerädert, und dass dann sein todter Körper aufs Rad gelegt werden sollte. Als dieses Urtheil ihm angekündigt wurde, erschrack er anfangs, fasste sich aber bald wieder, und behauptete in der Folge diese Fassung. Den 20sten Juni ward dieses Urtheil auf dem Peters-

Digitized by Google

platze vollzogen, dem Wirthshause grade gegenüber, in welchem Winckelmann ermordet, und um die Stunde, da die Missethat ausgeübt worden war.

Mit den bitteren Gefühlen, welche die Erzählung von Winckelmanns Ende hervorruft, kann ich diese biographische Skizze nicht schliessen. Noch einmal wenden wir den Blick auf Winckelmann selbst, der „von dem Gipfel des Glücks, ohne die Gebrechen des Alters und die Abnahme der Geisteskräfte zu fühlen, nach einem kurzen Schrecken, einem schnellen Schmerze aus dem Lande der Lebendigen hinweggenommen zu den Seeligen hinauf stieg“[661]; — noch einmal wollen wir ihn selbst hören, und kaum findet man etwas Besseres gleichsam zum Abschiede von dem Herrlichen, als einige Worte, die er vier Monate vor seinem Tode an seinen Freund Franke schrieb in einem Briefe, worin er ihm meldete, dass die beabsichtigte Reise wahrscheinlich nicht vor sich gehen würde. Er spricht von der Anstrengung, mit der er, ungeachtet der Schwäche seines Magens, arbeitete, und fügt dann hinzu: „Endlich wird die Ruhe kommen an dem Orte, wo wir uns zu sehen und zu geniessen hoffen, woran ich ohne innigste Bewegung und ohne Freudenthränen nicht denken kann. Dahin will ich, wie ein leichter Fussgänger, so wie ich gekommen bin, aus der Welt gehen. Ich weihe diese Thränen, die ich hier vergiesse, der hohen Freundschaft, die aus dem Schoosse der ewigen Liebe kömmt, die ich errungen und in Ihnen gefunden habe“[662].

Unter denjenigen, welche gleichzeitig mit Winckelmann dahin wirkten, das Interesse für die antike Kunst zu wecken, und die dazu beitrugen, richtigere Vorstellungen und gründlichere Kenntniss von derselben zu verbreiten, waren z. B. Hagedorn, Sulzer, Lippert durch seine berühmte Daktyliothek u. A. Aber nächst Caylus, von dem ich in dem Vorhergehenden gesprochen habe, war Lessing (1729—1781) durch Gelehrsamkeit, Scharfsinn und Darstellungsgabe unstreitig der

Digitized by Google

vorzüglichste. Die wichtigste von seinen hierher gehörigen Schriften ist sein Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie[663]). In dieser Untersuchung hat Lessing die entscheidendsten Beweise von den eben genannten ausgezeichneten Eigenschaften abgelegt. Wie ganz verschieden er von Winckelmann war[664]), davon überzeugt sich Jeder leicht bei der Vergleichung ihrer Schriften. Ueber Winckelmanns Verhältniss zu Lessing habe ich vorhin Gelegenheit gehabt zu sprechen. Die nächste Veranlassung zu der Ausarbeitung dieser wichtigen Schrift gab eine Stelle in Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, an welcher Stelle er grade, indem er von der Gruppe des Laokoon spricht, seine Meinung über das Wesentliche der antiken Kunst entwickelt. Lessing prüft Winckelmanns Theorie und stellt seine eigene dar. Wir kommen im folgenden Abschnitte auf beide zu sprechen.

Es ist bekannt, wie grossen Einfluss die Universitäten auf die Verbreitung der Wissenschaften gehabt haben. Durch den mündlichen Vortrag werden Viele zu höherer geistigen Thätigkeit geweckt; noch mehre kommen dadurch zur Kenntniss der Resultate der Wissenschaften, und so gehen diese durch die mündliche Mittheilung mehr, als dies durch blosses Bücherstudium möglich ist, in die allgemeine Bildung über. Es würde daher unbillig sein, hier nicht zu erwähnen, was auch auf diese Weise für die Beförderung des archäologischen Studiums gewirkt worden ist. Der erste, der die antike Kunst zum Gegenstand akademischer Vorlesungen machte, war Professor Christ in Leipzig. Schon ehe Winckelmann als Schriftsteller auftrat, hielt Christ archäologische Vorlesungen, in welchen er nicht von Winckelmanns Schriften Gebrauch machen konnte, selbst nicht von der frühesten Arbeit desselben; denn grade in dem Jahre, als Winckelmanns Abhandlungen über die Nachahmung der Alten herauskamen (1756), starb Christ. Die erste dieser Abhandlungen kam zwar ein Jahr früher heraus, aber es wurden nur 50 Abdrücke davon genommen, so dass es wol gar ungewiss ist, ob sie Christ vor Augen kam. Auf jeden Fall war es zu spät, als dass dadurch

Digitized by Google

irgend eine Veränderung in Christs Behandlungsweise dieser Wissenschaft bewirkt werden konnte. Eine andere Frage ist es, ob Winckelmann mit Christs Collegium litterarium, das damals in handschriftlichen Heften im Umlauf war, Bekanntschaft gemacht habe. Zwar ist es nicht unwahrscheinlich, dass dies geschehen sein kann, ehe Winckelmann nach Italien reiste, während er in Nöthenitz war, oder vielleicht wahrscheinlicher noch in Dresden[665]); doch beruht diese Annahme, so viel ich weiss, auf blosser Vermuthung, und in jedem Falle konnte das sonst an sich Verdienstliche, was er daraus hätte lernen können, keinen Einfluss auf das haben, was grade in Winckelmanns Schriften das Trefflichste ist. Die Ideen und die Verfahrungsweise, welche man Winckelmann verdankt, konnte natürlicherweise von Christ nicht erwartet und gefodert werden, der im Wesentlichen die ältere, schon früher in diesem Abschnitte erwähnte Ansicht von den Ueberresten der antiken Kunst nicht verliess. In Uebereinstimmung mit dieser Ansicht übersah auch Christ das, was vor Allem das Wesentliche bei diesen Ueberresten ist, nämlich die Kunst. Auch bei ihm war, wie im Allgemeinen bis auf diese Zeit, die litterärische Ansicht und die darauf gegründete Behandlungsweise überwiegend. Er soll durch seinen mündlichen Vortrag wohlthätig gewirkt haben, und genoss ausgezeichnete Achtung und Liebe[666]). — Die eben erwähnte Ansicht blieb noch lange die gewöhnliche. Der Begriff und die Grenzen der Archäologie waren unbestimmt; heterogene Theile wurden vermischt, und fast ausschliesslich von dem blos litterärischen Standpunkte betrachtet. So wurde diese Wissenschaft noch vorgetragen so wol von Ernesti als Martini, wie man aus ihren im Druck erschienenen Vorlesungen sieht[667]). Auch in Eschenburgs Handbuch der klassischen Litteratur ist eine überwiegende Hinneigung zu jener älteren Ansicht und der grosse Einfluss derselben sichtbar[668]). Aber Winckelmanns Bestrebungen waren so ausgezeichnet, und standen vor den Augen der Welt in so herrlichen Werken da, dass ihre Wirkung nicht ausbleiben konnte. Heyne war unter den akademischen Lehrern der erste, der durch zweckmässigere und geschmackvollere mündliche Vorträge bedeutend dazu beitrug, dieses Stu-

Digitized by Google

dium auf seinen rechten Weg zu bringen, und das Interesse dafür allgemeiner zu machen. Ausserdem beförderte er diesen Zweck durch verschiedene Abhandlungen, die sich theils in den Schriften der göttingischen Gesellschaft der Wissenschaften finden, theils besonders herausgekommen sind [669]). Indem man auf dem so gebahnten Wege fortging, lernte man nach und nach immer mehr die Kunst und die Werke derselben von dem richtigen Gesichtspunkte betrachten, der, so viele Irrthümer im Einzelnen da sein mögen und bleiben werden, doch keinesweges erschüttert oder verdunkelt werden kann. Nicht gering ist die Anzahl derer, welche, ungeachtet aller Ungleichheit in Meinungen und der Behandlungsweise, doch alle diesen gemeinschaftlichen Zweck, die Erweiterung, Verbesserung und Verbreitung der Wissenschaft befördert haben, und noch fernerhin befördern. Theils durch philosophische, theils durch historische, wenngleich auf sehr verschiedene Weise angestellte Untersuchungen so wol über die Archäologie im Allgemeinen, als über die einzelnen Theile derselben haben z. B. Göthe, Zoëga (1756—1809), Millin, Visconti, Böttiger, Hirt, H. Meyer, Quatremere de Quincy, Thiersch, Welcker, K. O. Müller, Sillig u. A. sich ausgezeichnete Verdienste erworben [670]). Es ist hier unsere Absicht nicht, die Bestrebungen eines jeden der hier genannten und anderer nicht genannter Männer im Einzelnen zu charakterisiren. Durch Winckelmann war die Grundlage der Archäologie gelegt, auf diesem bauen seine Nachfolger stets weiter in den hier eben angeführten Richtungen. In der Kunstgeschichte selbst giebt es reichliche Gelegenheit die verschiedenen Grundsätze und Meinungen der Archäologen so wol zu benutzen, als auch zu beurtheilen.

Digitized by Google

Vierter Abschnitt.

Ueber das Princip und Wesen der plastischen Kunst.

Wenn es meine Absicht wäre, die mannichfaltigen Arten darzustellen, auf welche man das Princip und Wesen der Kunst zu erklären gesucht hat, würde ich dadurch in sehr weitläufige Untersuchungen und Erörterungen geführt werden. Die Geschichte der Philosophie und der Kunstlehre zeigt, wie die Philosophen von den fernen Zeiten der griechischen Philosophie an sich damit beschäftigt haben, den Begriff des Schönen zu bestimmen. Vielleicht wurde schon durch Pythagoras, aber vorzüglich doch durch Sokrates diese Untersuchung zu einem wesentlichen Bestandtheile der Philosophie gemacht. Davon zeugen die Schriften des Plato, zum Theil auch die des Aristoteles, davon die Schriften der Akademiker und Stoiker, so wie auch das, was wir über diese zerstreut bei den übrigen Schriftstellern des Alterthums finden. In den Schulen der Sophisten und Rhetoren gehörte dieser Gegenstand zu den beliebtesten; die Neuplatoniker und Kirchenväter verweilten gerne dabei. Plotinos hat eine eigne Abhandlung darüber geschrieben, so auch Augustinus, der jedoch späterhin diese Schrift, die ohnehin nicht mehr vorhanden ist, geringschätzte. — Nach dem Wiederaufleben der Wissenschaften hat man oft auf sehr verschiedene Weise zu erklären versucht, was Schönheit sei[671]). Aber diese Definitionen und Erklärungen sind grösstentheils nur einzelne abstracte Glieder philosophischer Systeme, und haben wenig oder keinen Einfluss auf die Künstler und die Ausübung der Kunst gehabt, so wie sie auch gröss-

Digitized by Google

tentheils ohne Rücksicht auf diese entstanden sind. Ohne mich jetzt bei der Untersuchung aufzuhalten, in wie weit Ausnahmen von diesem allgemeinen Urtheile Statt finden, will ich, was das Historische betrifft, mich vorzüglich darauf beschränken, die Grundsätze aufzuklären, die zu der einen oder der anderen Zeit so herrschend gewesen sind, dass sie auf die Ausübung der Kunst einen entscheidenden Einfluss gehabt haben oder noch haben. Die Aufmerksamkeit wird dadurch auf folgende Punkte hingeleitet: Welches Princip der Kunst, namentlich der plastischen Kunst war vor Winckelmann das allgemein herrschende? Welches wurde es durch ihn und seine nächsten Nachfolger? Endlich welche Richtungen hat man nach der Zeit genommen? In dieser Darstellung wird die Frage zugleich beantwortet, in wie weit Winckelmann das Wesen der antiken Kunst befriedigend erklärt habe. Endlich wird man dadurch auf die Bestimmung der Grenzen und der vorzüglichsten Gegenstände der hier behandelten Kunst, so wie auf andere hierher gehörige Fragen geleitet.

Irre ich nicht, so kann durch diese Behandlungsweise, ohne etwas Wesentliches an die Seite zu setzen, viel unnütze und verwirrende Weitläufigkeit vermieden werden. Doch versteht es sich von selbst, dass mit Rücksicht auf die Zeit keine scharfe Absonderung zwischen den eben genannten Hauptpunkten Statt gefunden habe, sondern dass ältere Principe und Gewohnheiten oft und lange, nachdem neue ans Licht gekommen waren, fortfuhren und stets fortfahren werden, sich wirksam zu zeigen.

Jede Kunst, also auch die plastische Kunst, erkennt Schönheit für ihre wesentliche Bedingung, und strebt sie in ihren Werken auszudrücken. Darüber sind zwar alle einig, aber desto grösser ist die Uneinigkeit, wenn entschieden werden soll, was denn Schönheit sei, und wie sie in den Werken der Kunst erreicht werde. — Zwar versuchten viele, und unter dieser ausgezeichnete Denker, wie Locke, Leibnitz, Baumgarten u. A. den Begriff des Schönen zu bestimmen und zu entwickeln; aber da dies nicht ohne einsichtsvolle Kenntniss der Kunst selbst und der Werke derselben befriedigend

Digitized by Google

geschehen kann, ist es nicht zu verwundern, dass diese in andern Rücksichten so gelehrten und einsichtsvollen Männer nicht im Stande waren, diese Aufgabe zu lösen. Sie waren nicht im Besitze dieser nothwendigen Bedingung; und selbst Kant gelang es besser, die Lehre seiner Vorgänger über den Haufen zu werfen, als die Foderungen der Wissenschaft durch das zu befriedigen, was er selbst über das Schöne vortrug, obgleich seine Behandlung auch dieses Gegenstandes in mehren Rücksichten höchst verdienstlich war. Ohne uns hier auf das Einzelne der hier angedeuteten Theorien einzulassen, bemerken wir blos, dass die Vorstellungsart, welche bis auf Winckelmanns Zeit die gewöhnlichste war, Schönheit und Vollkommenheit für gleichbedeutende Ausdrücke nahm, und darunter die Uebereinstimmung des Werkes mit seinem Zwecke und die Uebereinstimmung unter einander und mit dem Ganzen verstand. Dass diese und ähnliche Erklärungen, ungeachtet der Wahrheit, welche sie enthalten, den Künstler oder Kunstkenner nicht auf die Dauer befriedigen konnten, braucht nicht umständlich bewiesen zu werden, und keiner wird sich darüber wundern, dass Winckelmann sich durch diese und ähnliche, blos metaphysische Definitionen des Schönen nicht befriedigt fand. — Ihm war die Schönheit, wie wir sie in den besten Kunstwerken der Griechen dargestellt finden, so erhaben, dass ihm ihr Begriff keinesweges in einer Definition schien erschöpft werden zu können. Er nahm an, dass es viel leichter sei, die Schönheit negative zu erklären, indem man zeigte, was nicht mit ihren Foderungen bestehen könne, als positive, durch eine bestimmte Erklärung derselben. Es geht nach Winckelmanns Bemerkung mit der Schönheit, wie mit der Gesundheit; nur wenn wir diese entbehren, wird es uns klar, was es ist, das sie stört. Indem nun Winckelmann das Wesen der Schönheit, oder was er für gleichbedeutend damit hielt, die Art, wie die Griechen diese in den Werken der Kunst ausgedrückt hatten, erklären wollte, suchte er, indem er in dem systematischen Theile seiner Entwicklung von dem Allgemeinen (Idealen) zu dem Besonderen (Wirklichen) fortschritt, die Schönheit, deren Ziel ist das Göttliche in menschlicher Gestalt darzustellen, auf gewisse Grundbegriffe

Digitized by Google

zurück zu führen. Wir beschränken uns hier darauf, diese blos in der Ordnung zu nennen, in welcher sie von Winckelmann abgehandelt werden, und verweisen übrigens auf ihn selbst an den in der Anmerkung [672]) angeführten Stellen. Die Grundbegriffe der Schönheit sind zufolge dieser Darstellung Einfachheit und Untheilbarkeit, und diese haben ihre Quelle in den Eigenschaften, die wir dem höchsten Wesen beilegen, und die harmonisch vereinigt das Erhabene hervorbringen. Die Schönheit, welche auf diesen Grundbegriffen ruht, ist entweder eine moralische, die sich in der Stellung, welche die Künstler ihren Figuren geben, zeigt, oder eine materielle (linearische), die sich in der Form zeigt. Die Schönheit ist ferner theils eine individuelle, als Inbegriff der schönen Formen eines Individuums, theils eine idealische, welche dadurch entsteht, dass man die schönsten Theile mehrer oder vieler einzelner Individuen auswählt, und sie zu einem Ganzen vereinigt. Die Natur wird, so ausgezeichnete Produkte sie auch hervorbringt, doch stets durch die Materie und andere Zufälligkeiten beschränkt; sie bringt daher nicht die vollkommene Schönheit hervor, die also auf die angeführte Weise zu Stande gebracht werden muss. Auf die Art wird es der Kunst möglich, die Natur selbst zu übertreffen, und Winckelmann vergleicht sie mit einem im Feuer geläuterten, von jeder menschlichen Schwachheit befreiten ätherischen Geiste, so dass weder Adern noch Sehnen an diesen Figuren sichtbar sind. Die Griechen stellten die höchste Schönheit in jugendlichen Gestalten, aber auch in den übrigen Altern dar, doch ohne Einmischung menschlicher Schwäche und mit steter Beobachtung der allgemeinen Gesetze der Schönheit. Diese Gesetze gelten zugleich auch für den Ausdruck, den die Künstler in ihre Werke legen, der nie zu einem solchen Grade der Leidenschaftlichkeit steigen darf, dass das Gleichgewicht des Gemüths, welches die absolute Bedingung der Schönheit ist, dadurch gestört wird. Es verhält sich mit der Schönheit des Ausdrucks und der Handlung, wie mit dem Bilde desjenigen, der sich in einer Quelle spiegelt; nur dann zeigt sich das Bild klar, wenn die Oberfläche des Wassers ohne Bewegung, klar und ruhig ist [673]). Endlich sind Schicklichkeit und Anmuth (Gratie)

Digitized by Google

unzertrennlich von der griechischen Kunst. Nachdem er diese allgemeinen wesentlichen Eigenschaften entwickelt hat, geht Winckelmann zu dem Specielleren über, indem er von der Schönheit der einzelnen Theile des Körpers, wie des Haares, der Stirne, der Augen u. s. w. handelt[673b]).

Indem wir darüber sprechen, wie das Schöne in den Werken der Kunst erreicht werde, kommen wir unten wieder auf Winckelmanns Kunstgeschichte zurück. Wir werden dann Gelegenheit finden zu bemerken, dass diese, selbst wenn man hin und wieder davon abweicht, entscheidende Beweise von dem eingeweiheten Blicke enthält, mit welchem Winckelmann die Kunstdenkmäler des Alterthums betrachtete; aber vor Allen leuchtet dies aus seinen genialen Beschreibungen derjenigen Denkmäler hervor, auf welche er einen vorzüglichen Werth setzte.

Nach Winckelmann haben mehre theils dadurch, dass sie frühere Meinungen berichtigten oder sie auf eine eigenthümliche Weise benutzten, theils aber auch dadurch, dass sie neue aufstellten, dazu beigetragen, die Schönheit genauer zu erklären so wol im Allgemeinen, als in so fern sie sich in den Werken der plastischen Kunst ausspricht. Man muss einräumen, dass mehre abweichende Erklärungsarten neben einander entstehen können, ohne dass deswegen irgend eine von ihnen nothwendig falsch ist; denn die Werke der Kunst enthalten einen so unerschöpflichen Stoff zu Betrachtungen, dass man bei ihrem Studium zu ganz verschiedenen Ansichten leicht geleitet wird, die ungeachtet ihrer Ungleichheit das Wahre jede auf ihre Weise darstellen können; aber freilich sind sie nicht das Wahre in seiner ganzen Vollständigkeit; denn wenn es gelänge eine im Inhalte so wol, als in der Form vollkommene Erklärung davon zu geben, dann müsste jede wesentliche Abweichung nothwendig ein Irrthum sein.

Nimmt man an, dass Schönheit das höchste Kunstprincip sei, so hat man, wenn der Satz richtig verstanden wird, ohne Zweifel Recht; aber wir werden unten Gelegenheit haben zu zeigen, wie leicht dieses Princip, wenn es einseitig

Digitized by Google

verstanden und angewandt wird, zur Vorliebe für die blosse Form verleitet. Als Gegengewicht gegen diese Richtung, die theils gradezu von den Bestrebungen Winckelmanns und anderer Zeitgenossen ausging, theils mittelbar daraus folgte, stellte Hirt das *Charakteristische* als das Ziel der Kunst auf, als den Hauptschlüssel, durch den man sich alle Phänomene in der Kunst des klassischen Alterthums erklären kann. Wir halten uns hier nicht bei Hirts Definitionen des Schönen im Allgemeinen, des Schönen in der Kunst, als verschieden von dem Schönen in der Natur, auch nicht bei seiner Erklärung des Schönen, als Gegenstandes der formenden Künste, auf, sondern machen vorzüglich auf jene Erhebung des Charakteristischen zum obersten Princip des Schönen in der Kunst aufmerksam. Nach Hirts eigner Erklärung besteht das Schöne in der bestimmten Individualität, durch welche Formen, Bewegung und Geberden, Mine und Ausdruck sich unterscheiden und zwar auf die Art unterscheiden, wie der gegebene Gegenstand es fodert. Diese Lehre von dem Charakteristischen verdient unläugbar in hohem Grade beachtet zu werden; denn so einseitig es auch sein würde, das Charakteristische als Gegensatz gegen die Schönheit aufzustellen, so wichtig ist doch die Lehre von dem Charakteristischen in der Kunst, wenn sie nicht gemissbraucht wird, so wol für die Kunst, als für das Kunststudium. Die Beobachtung desselben ist eine nothwendige Bedingung für die Ausübung der Kunst, und dient wesentlich dazu, diese auf den rechten Weg zur Erreichung ihres Zieles zu leiten, von welchem sie, wenn das Charakteristische bei Seite gesetzt wird, sich nothwendig auf Abwege verirren muss. Selbst die Geschichte der Kunst bestätigt dies; denn nur durch das strengere Charakteristische entwickelte sie sich zuerst zur Erhabenheit, darauf zur Anmuth, doch ohne je das Charakteristische bei Seite zu setzen, ehe sie anfing auszuarten. Die Schönheit, die in der Kunst, wie in der Natur, mannichfaltig ist, und gewöhnlich sich mit einem Uebergewichte entweder des Erhabenen oder des Anmuthigen äussert, ist das Hauptziel der Kunst; die nothwendige Bedingung derselben ist das Charakteristische; die vollkommene Vereinigung beider ist der höchste Triumph der Kunst[675]).

Digitized by Google

Von den spätern Schriftstellern haben nicht wenige gute lehrreiche Sätze und Bemerkungen mitgetheilt; aber kaum hat irgend einer besser den Weg zu der Quelle nachgewiesen, aus welcher diese Einsicht entspringt, und so das Wesen der Kunst erklärt, als Schelling in einer Rede, welche er im Jahre 1807 bei Gelegenheit des Geburtstages des Königs von Baiern hielt, und deren Gegenstand das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur war[676]). — Wir enthalten uns hier alles weiteren Urtheils über das übrige philosophische System dieses gelehrten und philosophischen Denkers, und übergehen insbesondere gerne, was nicht wenige seiner Nachfolger, nicht ohne augenscheinliches Wohlgefallen an jetzt gangbaren Formeln, über die Kunst geschrieben haben[677]). Für uns ist es bei der gegenwärtigen Gelegenheit genug, dass Schelling in der hier angeführten Schrift, gleich weit entfernt so wol von der formellen Nachahmung der Natur, als der Werke der Kunst, wie diese in einer früheren Zeit hervorgebracht worden sind, gestrebt hat, die Kunst zu der Natur, als ihrem Vorbilde, zurückzuführen, indem er zeigt, wie die Kunst ihre Werke mit schaffender Kraft, der der Natur ähnlich, hervorbringt, aber doch in dem Geiste des Künstlers nicht bewusstlos, wie in der Natur, wirkt, sondern sich über diese erhebt, indem sie sich mit Bewusstsein, und mit der daraus hervorgehenden Freiheit, Klarheit und Sicherheit verbindet.

Dadurch dass sie sich über das Handwerksmässige erhebt, und den Ausdruck für die Ideen sucht, der dazu geeignet ist, auf eine fassliche Weise Andern diese in unverfälschter Reinheit mitzutheilen, entsteht die Kunst (ars ingenua et liberalis). Sie wirkt auf die Sinne, und vermittelst dieser auf die Seele. Diese Wirkung wird nicht durch die blosse Kunstform hervorgebracht, sondern erfodert nothwendig als Gehalt der Einkleidung, wie die Seele im Körper, etwas Geistiges, Ideales, das, wenn es auf eine mit der Absicht übereinstimmende und für die Sinne fassliche Weise dargestellt wird, grade dadurch der Kunst angehört, und einen wahren, erfreuenden und befriedigenden Kunstgenuss hervorbringt. Kunst ist also sinnlich-anschauliche Darstellung von Ideen. Alle Kunst entspringt aus

Digitized by Google

Genialität, die mit Talent und Einsicht vereinigt ist. Aber die Richtung dieser ist nicht immer dieselbe, und so wie die Genialität selbst, so theilen sich auch die Mittel, die zur Producirung angewandt werden, in mehre Richtungen, die eine solche Verschiedenheit in den Produkten hervor bringen, dass dadurch mehre verschiedene Kunstarten sich bilden. Diese Mittel, durch welche der Künstler die in seinem Gemüth empfangenen Ideen in sinnlich-anschaulicher Form gebiert, sind theils Laute und Töne, theils Umrisse, Licht, Schatten und Farben, theils körperliche Gestalt. — Hier haben wir es vorzüglich mit der bildenden Kunst, nicht in der ausgedehnteren Bedeutung dieser Benennung, zufolge welcher sie zugleich die Zeichen- und Malerkunst, als die Kunstart, umfasst, welche die Bilder der Gegenstände in Umrissen, Licht und Farben darstellt, sondern in der vorhin angegebenen eingeschränkteren Bedeutung von Plastik, welche in dem klassischen Alterthume die überwiegende Kunstart war. Ihr Organ ist die körperliche Gestalt, in welcher sie die Ideen verwirklicht. Die Plastik ist also *sinnlich-anschauliche Darstellung von Ideen in körperlicher Gestalt.* Sie bringt, gleich der Natur, körperliche Gestalten, als Geburten einer innern schaffenden Kraft, hervor. Diese Kraft wirkt nach dem Vorbilde der Natur, doch nicht blind, wie in der unorganischen Natur, auch nicht instinktmässig, wie in den Thieren, sondern indem sie die geniale schaffende Kraft, die unwillkührlich im Geiste sich regt, mit Bewusstsein und Besonnenheit vereinigt. Die Naturkraft in ihrer nie ruhenden Thätigkeit steigt durch mannichfache Stufen stets höher bis zu dem Höhepunkte der Natur, dem menschlichen Geiste, hinauf, in welchem sie, von ihrem dunkeln Wirken in den niederen Regionen der Natur gelöst, zum Bewusstsein erwacht, und nun in dieser höheren Sphäre Werke hervorbringt, die sich als sinnliche Einkleidungen der im Gemüth empfangenen Ideen, jedoch keinesweges als wilde Geburten einer zügellosen Einbildungskraft zeigen. Die Naturkraft bringt nach nothwendigen Gesetzen nothwendige, unfreiwillige Produkte hervor; in der Kunst dagegen wirkt zwar dieselbe Kraft, aber mit freier Wahl und Besonnenheit. Sie bringt daher nur das, wozu sie sich entschliesst, nach den

Digitized by Google

Gesetzen der Selbstbestimmung hervor; und obgleich sie es nicht verschmäht, auch die niedere Natur, wie das Pflanzen- und Naturreich, zum Gegenstande ihrer Thätigkeit zu machen: so wird sie doch mit unwillkührlicher Vorliebe zum Meisterstücke der Natur, der menschlichen Gestalt, hingezogen. Diese, welche die schönste Form ist, die wir denken, also auch die schönste, die wir hervorbringen können, dient dann zugleich als Mittel, um das Höchste, was unser Geist fassen kann, das Göttliche selbst, sichtbar und sinnlich darzustellen. Treffend sagt Herder: „Die ganze Natur erkennt sich in dem Menschen, wie in einem lebendigen Spiegel; sie siehet durch sein Auge, denkt hinter seiner Stirn, fühlt in seiner Brust, und wirkt und schaffet mit seinen Händen.“ Wir wundern uns daher nicht, dass Plato grösseren Werth auf die plastischen, als auf die Werke der übrigen Künstler setzte, da jene, wie ich an einer andern Stelle mich ausgedrückt habe [678]), „durch ihre möglichst unmittelbaren Nachahmungen der Grundformen eher als die übrigen den Namen Bilder des Ewigen verdienen, während die Werke des Maler und des nachahmenden Dichters, in fernerem Abstande davon, ihm nur schwache Ab- und Nachbildungen der göttlichen Grundform schienen.“

Wir hoffen nicht missverstanden zu werden, wenn wir behaupten, dass die Kunst nicht auf blos formelle Nachahmung der Natur beschränkt ist, die selten etwas vollkommen Schönes hervorbringt, und deren grösste Schönheiten ausserdem nicht dauernd sind, sondern nur einen vorübergehenden Punkt haben, auf welchem sie ihre Höhe erreichen, von welcher sie sich dann immer mehr und mehr entfernen. Selbst mit der Modification, dass die Nachahmung der Natur sich nicht auf einen einzelnen Gegenstand einschränken, sondern das Schönste von dem Schönen wählen, und so durch Auswahl so Vieles sammeln soll, dass eine vollkommene Schönheit dadurch zu Stande gebracht wird; selbst nicht mit dieser Modification kann jenes Princip, das überhaupt nur die Oberfläche der Natur berührt, für wahr anerkannt werden. Die Kunst soll gleichwol die Natur keineswegs verlassen; der Künstler kann sich nie zu genau an diese anschliessen, nie zu viel

Digitized by Google

von ihr lernen; er findet seinen Geist durch schöne Umgebungen genährt, seine Entwicklung befördert, er fühlt sich hingezogen die Natur zu beschauen und zu erkennen, nicht blos in ihren oft für die allgemeine Betrachtung verworrenen und nichtssagenden Produkten und Phänomenen, sondern in ihrem inneren, lebendigen, schaffenden Wesen. Ja selbst die Nachahmung einzelner Gegenstände der Natur ist für ihn eine sehr wichtige Uebung, eine nothwendige Bedingung, die vorausgehen muss, ehe der Lehrling Meister werden kann; aber indem er auf die eben angeführte Art die Natur betrachtet, und mit Liebe sich an sie anschliesst, fasst der wahre Künstler ihre Phänomene in ihrem vollkommensten Dasein auf, frei von den zufälligen Mängeln und der Einwirkung der Zeit. Er fasst jede Idee in ihrer Ganzheit auf, und stellt sie in der Form dar, die in des Künstlers Geist entsteht, und sich zugleich mit der Idee selbst entwickelt.

Die Natur theilt sich in ihrer producirenden Wirksamkeit in mehre Richtungen, die sich in den Naturreichen, und in den Classen, Ordnungen, Geschlechtern, Arten u. s. w. wesentlich unterscheiden. In jeder von diesen bringt sie eine zum Theil gleichzeitig, zum Theil nach einander existirende zahllose Reihe individueller Produkte hervor. Aber die Individualität ist schwächer in der niederen Natur; je höher wir in den Reichen der Natur hinaufsteigen, desto bestimmter und stärker äussert sie sich, und erreicht ihre Vollendung da, wo ihr Selbstbewusstsein eintritt, im Menschen. Nicht nur die Menschenracen haben jede ihr Eigenthümliches, sondern es unterscheidet sich auch in dem ganzen weiten Umfange des Menschengeschlechts jeder einzelne Mensch von allen andern durch eine ihm eigenthümliche Persönlichkeit (Individualität), die als Inbegriff des Wesens und der Form, der Seele und des Körpers eines jeden Individuums, das Charakteristische bei jedem insbesondere ist. Hier begegnet uns mit Rücksicht auf die Menschheit dieselbe Bemerkung, die eben über die Natur im Allgemeinen gemacht wurde. Das individuelle Charakteristische, das in den niederen und uncultivirteren Racen sich schwächer zeigt, tritt bestimmter und stärker hervor, je edler

Digitized by Google

und gebildeter der Stamm und die Art ist, zu welcher das Individuum gehört. Aber grade durch die edlere, in dem Individuum gesammelte Kraft, welche vermag dieses so eigenthümlich, so frei, so unabhängig in sich selbst zu bilden, wird das Individuum von den Banden gelöst, und hebt sich über die engen, dunkeln Grenzen, in welchen das niedere Dasein, ja gar bis zu einem gewissen Grade die Menschheit auf ihren niederen Stufen gebunden und eingeschränkt wird. Die höhere Individualität geht so über seine Grenzen hinaus, und ohne seine Eigenthümlichkeit aufzuopfern, veredelt sie diese dadurch, dass sie sie mit dem Allgemeinmenschlichen verschmilzt, und darin gleichsam sich selbst verklärt.

Nun wollen wir sehen, wie das, was wir hier von der Natur gesagt haben, auch auf die Kunst angewandt werden kann. Wäre die in sich abgeschlossene persönliche Individualität nicht wesentlich für die Erzeugnisse der Kunst, wie für die der Natur, dann würde die Kunst, die sklavische Nachahmung (Portraitirung) der Natur ausgenommen, darauf beschränkt sein, einzelne allgemeine Begriffe, zum Beispiel die Jugend, das männliche Alter, die Freude, die Sorge u. s. w. in den ihnen entsprechenden Kunstformen auszudrücken. Der Cyclus derselben würde dann bald in einer geringen Anzahl allegorischer Darstellungen erschöpft werden, und nach einigen wenn auch glücklichen Versuchen zu dem Nichtssagenden hinabsinken. Doch so niedrig ist das Loos der Kunst nicht. Aus dem bereits Angeführten folgt, dass, wenn der Künstler mit Freiheit in seiner Wahl und mit Besonnenheit dem höheren Antriebe seines Genius folgt, dann die Kunst im Stande ist, eine nur durch die hier angegebene Motive bedingte Kunstwelt zu erschaffen.

Der plastische Künstler, denn von diesem sprechen wir hier vorzüglich, dehnt seine Wirksamkeit so weit aus, dass er auch aus der niederen Natur Gegenstände für seine Kunst wählt, aber seine eigentliche Kunstsphäre ist doch, wie wir schon bemerkt haben, die Darstellung der Menschennatur. Diese stellt er aber nicht nach einer allgemeinen abstrakten Norm dar, sondern in reicher Mannichfaltigkeit individueller Formen nach dem Vorbilde der Natur mit den Eigenthümlich-

Digitized by Google

keiten der Producirung, welche der Kunst eigen sind, und sie zu etwas von der Natur Verschiedenem machen. — Das Charakteristische, als Inbegriff gewisser Eigenschaften, die in der Kunst, wie in der Natur, sich so in einem jeden Wesen vereinigt finden, dass dieses sich dadurch von allen anderen unterscheidet, äussert sich in jedem Momente als ein gewisser Zustand, sei es ein wirkender oder leidender, und spricht sich in einer äusseren Form aus, durch welche dieser Zustand sichtbar hervortritt, und Gegenstand der Beobachtung, der Erkenntniss und Beurtheilung für Andere wird. Aber die Beschaffenheit, die Grade und Uebergänge des Charakter-Zustandes und seines Ausdruckes sind unzählig. In der Natur treten diese nicht so bestimmt hervor, sondern fliessen oft in einander, und sind dann selbst für die schärfste Beobachtung kaum bemerkbar. Die Kunst dagegen stellt in jedem ihrer Werke nur einen einzelnen Moment dar, aber dann auch in seiner Ganzheit und Vollständigkeit, indem sie Alles darin sammelt, was dazu gehört, die Darstellung der Idee, welche der Gegenstand des Künstlers ist, zu vervollkommnen. Durch die Kunst wird also eine innere Beschaffenheit, ein gewisser Zustand, sei es ein handelnder oder leidender oder Beides zugleich, in einer diesem entsprechenden Form ausgedrückt. Diese Form wird nicht durch die nothwendigen Gesetze der Natur, bewusstlos und ohne höheres Ziel hervorgebracht, sondern als charakteristische, anschauliche Darstellung der Ideen, von welchen sie ihren Ursprung hat, überwindet und unterordnet sie Alles, was die Wirkung der Kunst stören könnte, und strebt nach Wahrheit und Schönheit, als dem höchsten Princip, in welchem sie alle übrigen Eigenschaften zur Einheit und Harmonie sammelt. Wir sagen „überwindet und unterordnet," denn die Kunst soll nicht die Darstellung der Leidenschaft, des Schmerzes und des Unglückes vermeiden, sondern sie zieht auch diese in ihre Sphäre hinüber, indem sie sie von der Naturwirklichkeit zum Kunstideal erhebt.

Hieraus folgt, dass der Künstler irrt, so wol wenn er es unterlässt den Ausdruck einer charakteristischen Handlung in seine Werke zu legen, als wenn er auf der andern Seite ohne

Digitized by Google

Grenze und Ziel, sei es aus Roheit oder aus einem Streben nach erkünsteltem Effekte, die Leidenschaft in ihrer ganzen wilden Stärke ausdrückt, oder Schmerz und Unglück in ungemildertem Schrecken darstellt. Wie die begabteren und gebildeteren Menschen in allen Verhältnissen des Lebens streben ein ruhiges, besonnenes Gleichgewicht so wol des Gemüths als der Aeusserungen desselben zu bewahren, so strebt auch die Kunst durch dieses eigenthümliche Merkmal der edleren Menschheit, welches zugleich unwillkührlich auf die Darstellung der Gottheit und göttlicher Wesen übergetragen wird, ihre Werke zu adeln. — Wie weit man diese Regel verlassen kann, ohne seinen Anspruch auf den Namen eines Künstlers zu verlieren, ist eine Frage, welche nicht blos die Kunst eines einzelnen Künstlers, sondern auch die Kunst ganzer Nationen im Allgemeinen betrifft. Denn so wie jeder Künstler eine gewisse Eigenthümlichkeit in allen seinen auch noch so verschiedenen Werken hat, so haben auch die Nationen bei aller Verschiedenheit, die zwischen den einzelnen Künstlern einer jeden Statt findet, doch gern etwas National-Eigenthümliches, wodurch sie sich, die eine von der andern unterscheiden. Durch die Vergleichung mehrer giebt diese nationale Eigenthümlichkeit einen Maassstab dafür ab, wie weit jedes Volk insbesondere das Wesen der Kunst gefasst, und mit welchem Glück es dieses in den Werken der Kunst dargestellt hat. Ohne uns hier auf die Beantwortung dieser Frage und auf die Vergleichungen einzulassen, wozu dies Veranlassung giebt, wenden wir uns mit der Huldigung, auf die sie so volles Anrecht haben, wieder zu den Griechen mit der Bemerkung, dass sie mit einer Vollkommenheit, die stets als Regel und Muster gelten muss, die eben erwähnte Grenzlinie zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig, unter und über welcher die wahre Kunst nicht Statt finden kann, beobachtet haben.

Dieses Gleichgewicht ist unzertrennlich von der echten Kunst. Aber obgleich es allenthalben als der innerste Grund, als der Kern in den echten Werken der Kunst vorhanden ist, äussert es sich in diesen gewöhnlich doch entweder mit einem Uebergewichte zu der Ruhe, die so geeignet ist das Bild der

Digitized by Google

Schönheit in sich aufzunehmen und in seinem Spiegel zu zeigen, oder zu dem stärkeren Ausdrucke des Gefühls und der Leidenschaft, welches, im Gegensatze gegen jene stille Ruhe, sich als stärkere Bewegung zeigt. Nur die beginnende Kunst ist ausgeschlossen von diesem Gleichgewichte, und nur die ausgeartete verlässt es. — Wollte man mit Winckelmann sagen, dass es beobachtet werden müsse, damit die Schönheit der Form nicht durch starke Ausbrüche der Leidenschaft gestört werde, so ist es zwar wahr, dass die Kunst sich hüten muss, in der Darstellung dieser Ausbrüche so weit zu gehen, dass die schöne Form dadurch gestört werde; aber diese Störung ist doch an sich als eine Folge eines vorausgegangenen Fehlers in der Vorstellung, in der Idee selbst, zu betrachten, die im Gemüthe des Künstlers empfangen die Form bestimmt, in welcher sie ausgedrückt wird. Statt zu sagen, dass die Schönheit eine Folge jenes Gleichgewichtes, jener Beobachtung des rechten Maasses sei, sagen wir daher lieber, dass das Gleichgewicht zwischen Ruhe und Bewegung aus einem angebornen Streben nach Schönheit hervorgehe[679]), und dass dieses, so wie das lebendige, entwickelte Gefühl davon, es sei, was als ein Talismann des Künstlers die Leidenschaft zähmt, den Ausdruck des Schmerzes, und die Schrecken des Unglücks mildert. Es zeigt dem Künstler das rechte Maass, selbst dann, wenn er in Darstellungen der angegebenen Art sich bis an die äusserte Grenzlinie der Kunstsphäre wagt, wie in den Gruppen der Niobe und des Laokoon. Auch die Denkmäler vom Parthenon und Phigalia sprechen deutlich für die Richtigkeit der hier aufgestellten Ansichten. Wir fügen noch hinzu, dass es auch ohne weitere Erklärung aus dem schon Abgehandelten einleuchtend ist, dass selbst die gebildetste Einsicht und Fertigkeit nicht die wahre Kunst ausser im Vereine mit dem schon oben erwähnten genialen Geiste hervorbringt, welcher der Ursprung der Kunst ist, und vom Künstler ausgehend sich seinem Werke mittheilt, indem er Leben und Seele darin giesst, und es mit dem wahren Gepräge der Kunst stempelt.

Durch die Anwendung der hier aufgestellten Ansichten, die ich, so weit sie uns hier angehen, deutlich zu machen ge-

Digitized by Google

sucht habe, gelangt man dahin, den Entwicklungsgang der Kunst in allen ihren Richtungen zu begreifen, so wie auch wie mannichfach sie sich äussert, bald in stiller Ruhe, bald in den vielen Graden der Handlungen, Leidenschaften und Leiden, selbst bis an die Grenzen, wo ein Schritt weiter der Regel des Schönheitsgefühles Gewalt anthun, und so wol die Idee, als den Ausdruck derselben in der Kunstform stören würde. Selbst Verzweiflung und Tod wird durch die Kunstdarstellung aus dem peinlichen, verwirrenden Zustande der Wirklichheit in die Sphäre der Kunstschönheit erhoben, und unterstützt von edlen, würdigen Formen als Ausdruck der innern Kraft und Würde, spricht uns jene Seele an, die in den Werken der Plastik, wie in der griechischen Tragödie, ihre Grösse selbst in dem grössten Kampfe, ja in Tod und Untergang zeigt. Sie spricht uns mit einer Kraft an, die uns weit über die Grenzen der Endlichkeit in den Himmel der Ideen und der Schönheit erhebt.

Winckelmann setzte die höchste Schönheit in Stille und Ruhe, die frei von aller Bewegung und Leidenschaft sind. Nur in so weit die Kunst nicht überall diese unbewegliche Ruhe bewahren kann, sondern durch die dargestellte Handlung und Thätigkeit genöthigt wird den Göttern menschliche Gefühle und den Ausdruck derselben mitzutheilen, nimmt Winckelmann an, dass Ausnahmen von jener Hauptregel gebilligt werden können, obgleich die Kunst dadurch auf einen geringeren Grad der Schönheit eingeschränkt werde, auf den nämlich, welchen die Natur der dargestellten Handlung erlaubt. Doch auch hierin stellt Winckelmann als unabänderliche Regel auf, dass der Ausdruck, wenn er auch zufolge der Beschaffenheit der Handlung und des Zustandes noch so stark ist, doch nur in dem Grade gestattet werden kann, dass die Schönheit in jener angegebenen Bedeutung das Uebergewicht behält[680]).

Wir werden unten etwas mehr über Winckelmanns Kunsttheorie sagen, die, wenngleich sie nicht befriedigend ist, doch keinen weiteren Einfluss auf seinen reinen Sinn für die Schönheit der antiken Kunst hatte, und ihn ganz und gar nicht in seinen meisterhaften Beschreibungen einzelner Denkmäler

Digitized by Google

hinderte, wenn diese auch nicht ganz seinen theoretischen Foderungen entsprachen. Hier bemerken wir blos, dass diese Theorie Winckelmanns, so viel Wahrheit sie auch enthält, doch einseitig und unbillig ist, indem ein Theil der trefflichsten Erzeugnisse der Kunst nothwendig unter ihren Werth herabgesetzt werden müsste, wenn diese Theorie vollkommen consequent angewandt werden sollte[681]). Man braucht nur darauf zu achten, wie die griechische Kunst neben den idealen Bildern von Göttern und Helden sich selbst in den Panen, Satyren, Silenen und andern Wesen parodirte, indem sie das Thierische als das Ueberwiegende hervortreten liess. Sie stellte dies theils durch Handlung und Ausdruck dar, theils durch Zusammensetzung halb thierischer, halb menschlicher Gestalten, wie in den Kentauren. Man erinnere sich, wie die antiken Künstler Theile ungleichartiger Thiere zu einem Ganzen verbanden, wie in den Chimären und Hippokampen, ferner wie sie auch das Pflanzenreich und mancherlei phantastische Bilder, wie aus Blumen hervorwachsende Kinder und Thiere, in den Cyclus der Kunst aufnahmen. Endlich rufe man sich die Freiheit ins Gedächtniss zurück, mit welcher man bei der Darstellung des in üppiger Fülle stets wachsenden Mythenkreises zu Werke ging, so wird man, während man den weiten Umfang der Kunst bewundert, zugleich Gelegenheit haben, den sicheren Takt zu bewundern, mit welchem die Griechen die Grenzen der Kunst im Allgemeinen so wol, als einer jeden Kunst insbesondere beobachteten. Denn sie sahen vollkommen ein, dass die eine Kunstart anderen Bedingungen unterworfen ist, als die andere. Man kann in der Wahl des Stoffes sich grössere Freiheit in Gruppen erlauben, als bei einzelnen Statuen, noch grössere bei Reliefs, die allergrösste aber in der Malerkunst. Es war einem verderbten und erkünstelten Geschmacke vorbehalten, in den Werken der Sculptur pittoresk sein zu wollen. Die Griechen erhielten sich in ihrer guten Zeit unbefleckt von einem solchen Unwesen. — Wir haben hingewiesen auf solche Anwendungen der Kunst, die weit über die Grenzen hinausgehen, welche die blosse Naturnachahmung vorschreibt; aber die Griechen haben sich darin so wenig geirrt, dass Jeder, der vorurtheilsfrei ihre Denkmä-

Digitized by Google

er betrachtet, geschähe es auch nur in Abbildungen, anerkennen muss, dass sie dadurch ein Recht ausgeübt haben, das der Kunst vermöge ihres selbstständigen Schöpfergeistes zukommt, der in seinen Werken die in der genialen Thätigkeit des Geistes empfangenen Ideen darstellt, die keinen anderen Gesetzen als denen der Kunst unterworfen sind. — Auch von diesem Gesichtspunkte aus zeigt es sich, dass die Nachahmung der Natur, so wichtig sie auch als Mittel ist, doch keineswegs als Princip und Ziel der Kunst gelten kann. Wir haben dies schon oben bemerkt, und bleiben bei dieser Behauptung, selbst wenn man die Bedingung hinzufügt, dass die Kunst nur das Schöne der Natur nachahmen soll. Die Kunstgeschichte der Griechen zeigt, dass die Griechen ihre allgemein anerkannte Vollkommenheit in der Kunst auf eine andere Art, als durch die Befolgung dieses Princips erreichten. Der Entwicklungsgang, welchen die Geschichte lehrt, entspricht der Theorie, deren Grundlinien zu ziehen wir versucht haben, und es ist kaum zweifelhaft, dass es keinen andern Weg zur Einsicht in die wahre Kunst und ihre Ausübung giebt, als den, den Griechen ähnlich zu werden.

Man übersehe nicht, dass ich sage: „*ähnlich zu werden;*“ denn nur durch die ähnliche Entwicklung und Anwendung ähnlicher Anlagen wird eine ähnliche Vollkommenheit erreicht. Man verwechsle nicht *ähnlich werden* und *nachahmen* mit einander. Hier ist grade der Hauptpunkt, wo wir nicht umhin können, den grossen Meister unserer Wissenschaft, Winckelmann, zu verlassen. Oben haben wir gesehen, in welchem Sinne Winckelmann auf die Natur, als die Quelle der Kunst, hinwies. Er, der so ganz die Vortrefflichkeit der griechischen Kunst fasste, nahm an, dass die Künstler der Griechen auf eine ganz andere Weise, als die der neueren Zeit, aus dieser Quelle schöpfen konnten, da die Natur vermittelst der Anlagen, der Bildung, des Zustandes, der Sitten des Volkes und vieler anderer günstiger Verhältnisse ihnen gleichsam näher war, offener und zugänglicher für sie, als für uns da lag. Daher nahm er an, dass die Neueren lieber, als dass sie jenen weitläufigeren und mühsameren Weg wanderten, den vorziehen

Digitized by Google

sollten, der leichter und sicherer sie zu demselben Ziele führt, dass sie die antiken, besonders die Kunstwerke des griechischen Alterthums nachahmen sollten[682]). Aber versteht man darunter nicht, den Griechen in der eben angegebenen Bedeutung ähnlich zu werden, sondern, wie Winckelmann es verstand, einen bequemeren und eben so zweckmässigen Weg zu demselben Ziel, die *Nachahmung*: dann sieht man leicht ein, dass man, selbst wenn man mit Winckelmann gebührendermassen *nachahmen* und *nachmachen* unterscheidet[683]), doch unvermeidlich dahin geführt wird, die Schönheit, und was dasselbe ist, das Wesen der Kunst zu sehr in der Form zu suchen. Man wird verführt, Schönheit nach dem Muster der Antiken als Ziel und Regel der Kunst zu betrachten, und die Vollkommenheit dieser vorzüglich in die Schönheit der Form zu setzen. — Schon in dem vorhergehenden Abschnitte ist bemerkt worden, dass der Maler Rafael Mengs wahrscheinlich Einfluss darauf hatte, dass Winckelmann dieses Princip und die daraus hervorgehenden Ansichten annahm. Lessing und Andere wichen nicht wesentlich von dieser Lehre ab. Unter den Künstlern hat besonders Canova sich dieselbe angeeignet, und wol ungefähr das Höchste gezeigt, wohin sie die Kunst führen kann. Man muss gestehen, dass durch dieses Princip, jedoch in Vereinigung mit den übrigen Lehren und Bestrebungen Winckelmanns und Mehrer, ein Sinn für die Antiken geweckt wurde, den weder die früheren Theorieen hervorzubringen im Stande gewesen waren, noch von dessen Besitze die früheren Künstler, Bernini, Monot und Andere Proben abgelegt hatten. Canovas Fortschritte, deren genauen Zusammenhang mit Mengs Lehre und Beispiel Göthe aufgeklärt hat[684]), sind in hohem Grade bewundernswürdig; aber das Höchste in der Kunst hat er doch wol nicht erreicht, denn es ist unerreichbar durch Nachahmung der Formen der Alten, für welche Canova, ungeachtet seines ausgezeichneten Genies, doch wol eine augenscheinliche Vorliebe hatte. Dieses Streben hat ihn vor manchen Fehlern seiner Vorgänger gesichert, und ihn zu einer grossen Schönheit im Einzelnen geführt, womit er eine ausserordentliche Eleganz und Feinheit im Technischen verband; aber Kenner scheinen doch darüber einig zu sein,

Digitized by Google

dass er sich nicht zu dem harmonischen Ganzen erhob, das allein aus der höheren Genialität hervorgeht, und nur dadurch entstehen kann, dass man *den Griechen an Geist ähnlich wird*, nicht dadurch, dass man *ihre Form nachahmt*. Dieses Princip kann daher, wenngleich es vielen sonst gewöhnlichen Fehlern entgeht, doch nicht als Grundprincip gelten; denn es weist auf einen andern Ursprung der Kunst, und auf ein anderes Mittel, diese zur Vollkommenheit zu bringen, als durch jene Begeisterung, die mit schaffender Kraft ausgerüstet, mit Freiheit und Selbstständigkeit nach dem Vorbilde der Natur wirkt. Wir fragen, ob es denkbar sei, dass die Griechen durch nachahmende Aneignung einer durch Andere gebildeten Kunstschönheit so weit hätten kommen können, wenn sie eine solche von ausgezeichneter Art bei einem oder mehren fremden Völkern vorgefunden hätten? Niemand kann diese Frage mit Ja beantworten; — wie sollten denn Andere eine solche Vollkommenheit durch Nachahmung der Griechen erreichen können? Man vergesse ausserdem nicht, dass schöne Formen nicht der Hauptzweck der griechischen Kunst waren, sondern dass sie sich nur aus dem Geiste der Kunst entwickelten, als ein nothwendiges Mittel schöne Gedanken auszudrükken [685]). Wie denn nun die Kunstschönheit weder blos in dem Begriffe, noch blos in der Form liege, sondern der volle Inbegriff beider sei, das ist oben erklärt worden; gleichfalls habe ich schon aufmerksam darauf gemacht, wie herrlich Winckelmanns antiker Geist sich nicht blos in dem historischen, sondern auch in dem theoretischen und beschreibenden Theile seines Werkes ausspricht; aber Beleidigung seines grossen Geistes würde es sein, wenn man annähme, dass sein Ruhm der Verschweigung der hier erwähnten Unvollkommenheit bedürfe. Diese hatte keinesweges ihren Grund in Mangel an Sinn für die geistige Seite der griechischen Kunst — wer fasste wol die in den Werken der Kunst ausgedrückten Ideen lebendiger auf, als Winckelmann? und eben so wenig erdreistet sich wol Jemand zu behaupten, dass sie ihren Grund in Mangel an Sinn für die Schönheit der Form hatte; sondern sie besteht darin, dass Winckelmann, ausser in den angedeuteten Momenten, die Erkenntniss der Schönheit im Begriffe und der Schönheit

Digitized by Google

in der Form nicht zu der Vereinigung brachte, die sie in der vollendeten Kunst haben, und die zugleich die nothwendige Bedingung der wahren Kunstlehre und Kunstbetrachtung ist[686]).

Es bleibt der Kunstlehre überlassen, in ihrer systematischen Darstellung das Kunstprincip nach seinen verschiedenen Richtungen und seiner Anwendung auf alle Arten und Theile der Kunst zu entwickeln. Ich hoffe hier erfüllt zu haben, was der gegenwärtige Zweck foderte. Wir gehen daher über zu einigen Bemerkungen über die Gegenstände und Grenzen der Kunst. Welche diese sind, das geht schon aus dem Vorhergehenden hervor. Wir können uns kurz darüber fassen. Beide, so wol die Kunstgegenstände als die Grenzen, welche die Kunst beobachten muss, werden durch die Tauglichkeit der in der Seele empfangenen Ideen zu einer sinnlichen Darstellung in körperlicher Form bedingt. Es macht natürlicher Weise keinen Unterschied, ob diese Ideen die eigne Erfindung des Künstlers, oder ob sie aus der Wirklichkeit entlehnt sind. In allen Fällen giebt es keine andere allgemeine Regel, als die angeführte. Wie weit man in der Darstellung selbst desjenigen gehen könne, was mit dem Wesen und den Foderungen der Kunst unvereinbar scheint, lässt sich nicht im Voraus bestimmen; durch die Ausführung und Behandlungsart eignet sich die Kunst Vieles zu, was man nach allgemeinen Regeln ihr absprechen müsste. Ein durch Studium und Uebung gebildeter Geschmack ist der sicherste Führer so wol für den Künstler, als für die Kunstbeurtheilung. — Zuerst muss man die Grenzen jeder Kunstart beobachten, und sich sorgfältig davor hüten, die eine mit der anderen zu vermischen, z. B. die Plastik und die Malerkunst. Eine solche Vermischung findet theils bei der Wahl des Gegenstandes, theils bei der Behandlungsart Statt. Die Malerkunst hatte überhaupt bis auf Winckelmanns und Lessings Zeit das Uebergewicht in der neueren Kunst, und durch Missbrauch äusserte sie einen höchst schädlichen Einfluss auch auf die Plastik, wie Berninis und andrer Bildhauer Werke in dem achtzehnten Jahrhunderte zeigen. Lessing erwarb sich unsterbliche Verdienste durch

Digitized by Google

seine meisterhafte Bestimmung der Grenzen der Kunstarten, die er in seinem Laokoon, oder, wie diese Schrift auch betitelt ist, über die Grenzen der Malerei und Poesie, abgehandelt hat. Unter Malerei versteht Lessing überhaupt die formende (bildende) Kunst. Mehre haben späterhin dazu beigetragen, die wesentliche Verschiedenheit der Kunstarten genauer zu bestimmen und zu entwickeln [688]). Jetzt ist durch die Bestrebungen der Wissenschaft und mehrer ausgezeichneter Künstler, aber vor Allen durch Thorwaldsens erhabene Meisterschaft die Plastik so in ihre natürliche Rechte eingesetzt, dass von dieser Seite nicht leicht irgend ein bedeutender Missbrauch oder eine Verwirrung zu befürchten ist. — Ferner muss bei jedem Gegenstande erwogen werden, ob er an und für sich passend dazu ist, durch die Kunstart, für welche man ihm wählt, dargestellt zu werden. Dies ist die objektive Bestimmung, mit Rücksicht auf welche Göthe in einer eigenen Abhandlung über die Gegenstände der bildenden Kunst [689]) diese 1) in vortheilhafte, 2) in gleichgültige und 3) in widerstrebende eintheilt. — Endlich muss der Künstler sich in seiner Wahl auch durch subjektive Gründe bestimmen lassen, indem er strebt zu klarer Erkenntniss von dem zu gelangen, was er mit Rücksicht auf seine Anlagen und seine technische Fertigkeit mit Glück hervorzubringen und auszuführen vermag. Vernünftige Erkenntniss hiervon leitet oft selbst das untergeordnete Talent zur Vollkommenheit in einer niederen eingeschränkteren Sphäre, während eingebildete Verkennung desselben, indem sie ihre natürliche Grenzen überschreitet, immer der Kunst schadet und den Künstler beschämt.

Hierzu fügen wir noch mit Rücksicht auf die Grenzen der plastischen Kunst die Bemerkung, dass es zufolge Allem, was wir in dem Vorhergehenden geäussert haben, nicht unsre Meinung sein kann, dass diese Kunst unabänderlich an den Kunstkreis gebunden sein sollte, in welchem die Kunst des klassischen Alterthums sich bewegte. Fühlt der Künstler wahren Beruf über die Grenzen hinauszugehen, welche diesen Kunstkreis umfassen, dann wird er auch ausserhalb dieser mit

Digitized by Google

glücklichem Fortgange wirken, indem er, auch wenn er neuen Bahnen folgt, seinen Stoff in Uebereinstimmung mit den allgemeinen Foderungen der Kunst auffassen und formen wird. Man erinnere sich, dass die Bedingungen eines glücklichen Fortgangs der Kunst dem Künstler nicht von aussen her gegeben sind, sondern in den Anlagen seines Geistes, ihrer Entwicklung und der Fertigkeit liegen, die er in der Ausführung seiner Kunstideale besitzt.

Digitized by Google

Fünfter Abschnitt.

Bedingungen eines blühenden Kunstzustandes.

Hat die Kunst bei den Griechen sich zu einer grössern Vollkommenheit, als bei irgend einem anderen Volke erhoben, dann ist es für die Beantwortung der Frage: welches die Bedingungen eines blühenden Kunstzustandes seien, wichtig, die Ursachen zu dieser Kunstentwicklung bei den Griechen zu erfahren. Bei einer etwas ernstlicheren Betrachtung wird man bald gewahr, dass viele glückliche Verhältnisse und Umstände dazu beitrugen, die griechische Kunst, und besonders die Kunst der Athener, zu einer solchen Vollkommenheit zu bringen. Von welcher Seite man auch das griechische Alterthum betrachtet, immer hat man reiche Veranlassung auf diese Verhältnisse und Umstände aufmerksam zu sein; denn sie zeigen ihre Wirksamkeit überall in dem Zustande, den Thaten und Schicksalen dieses Volkes. Man findet sie daher oft vorgetragen und dargestellt theils gesammelt, theils einzeln, je nachdem die Veranlassung war, bei welcher man von ihnen spricht. — Winckelmann hat in der Einleitung zu seiner Geschichte der griechischen Kunst[690]) die für die Kunstentwicklung günstigen Umstände und Verhältnisse bei den Griechen, namentlich bei den Athenern, dargestellt. Wir wollen hier das Wichtigste daraus anführen, jedoch ohne es weitläufig zu entwickeln; denn der Einfluss dessen, was angegeben wird, ist einleuchtend genug, und braucht nur durch einzelne Winke angedeutet zu werden.

Digitized by Google

Einen wie grossen Einfluss das Klima, und in Verbindung damit die physische Beschaffenheit im Allgemeinen auf die körperliche Bildung, auf die Sprache, die Denk- und Lebensweise habe, das ist allgemein bekannt. Die Griechen selbst erkannten, wie glücklich die Lage ihres Landes in der Mitte der entweder zu kalten oder zu warmen Himmelsgegenden sei[691]). Die Beschaffenheit des Landes gab Veranlassung zu einer mehrseitigen Cultur; die Lage desselben brachte es frühe in Verbindung mit den gebildetsten Völkern des Alterthums, und wenngleich die Temperatur in den verschiedenen Theilen des Landes sehr verschieden war, gewährte sie doch überall den Bewohnern die Vortheile der gemässigten Zone. Am schönsten war im Mutterlande die Temperatur der Luft an den Küsten und auf den Inseln.

Alle so wol öffentliche als Privatverhältnisse waren, namentlich in Athen, in hohem Grade günstig für die mehrseitige Entwicklung aller Anlagen, also auch für die Kunst. Aus diesem öffentlichen Zustande, den wir an dieser Stelle jedoch nicht weiter erläutern können, sondern als bekannt voraussetzen, gingen viele Folgen hervor, die zu dem Entstehen und dem Fortgange der Kunst bei einem so wohl begabten Volke nothwendig beitragen mussten. Dies finden wir bestätigt, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf einige dieser Folgen hinwenden. Der öffentliche Zustand, besonders wie er in Athen Statt fand, öffnete ausgezeichneten Talenten ein weites Feld nach verschiedenen Richtungen. Lebhaftigkeit, Munterkeit, und in den besseren Zeiten Gemeingeist waren charakteristische Eigenschaften. Die Oeffentlichkeit in allen Verhandlungen, der sinnliche Geist des Religion, die religiösen Feste, Spiele und mancherlei öffentliche Uebungen sind wol nie bei irgend einem anderen Volke so glücklich zur Beförderung der Kunst vereinigt gewesen. Der Künstler lebte in beständiger, ungehinderter Beschauung der schönsten Umgebungen. Dazu kam der allgemein verbreitete Sinn für die Werke der Kunst im Vereine mit der Wohlhabenheit, um diesen Sinn befriedigen zu können, und als Folge davon das Ansehen der Künstler und ihrer Werke[692]). Die ausgezeichnetsten Staatsmänner, Peri-

Digitized by Google

kles, Kimon und Andere rechneten es sich zur Ehre, die Stadt mit Werken der Kunst zu schmücken, während sie selbst in ihren Privat-Umgebungen nicht sonderlich von der gewöhnlichen, bürgerlichen Lebensweise abwichen. — Wir haben hier vorzüglich auf die Athener Rücksicht genommen, denn so wie die Kunst bei ihnen die höchste Ausbildung erreichte, so fand sie auch dort die günstigsten Bedingungen für diese. Es kann nicht geläugnet werden, dass man sich diese Bedingungen nicht glücklicher denken kann, als sie bei den Athenern in der blühenden Periode der Kunst waren. Aber man hüte sich so wol diese Verhältnisse in zu weitem Sinne auf die Griechen im Allgemeinen auszudehnen, als auch mit Winckelmann die unmittelbaren Folgen der politischen Freiheit zu hoch anzuschlagen[693]). Zwar ist nichts gewisser, als das Vorhandensein dieser günstigen Bedingungen und der grosse Einfluss derselben, gleichwol kann Alles, was wir hier angeführt haben, und was sonst damit in Verbindung steht, keinesweges als der entscheidende Grund zu einem blühenden Zustande der Kunst in dem Sinne betrachtet werden, dass da, wo diese Bedingungen Statt finden, die Kunst auch blühen müsse. Zwar scheint man dann und wann das Eine als eine Folge des Anderen betrachtet zu haben, und selbst Winckelmann ist nicht frei von dieser Einseitigkeit; aber wenngleich die günstige Beschaffenheit des Klima und der Staatsverfassung mit den verschiedenen Folgen beider nie und nirgends sich so, wie bei den Athenern, zu Beförderung eines blühenden Kunstzustandes vereinigt haben, so sind sie doch öfter so auf ein Mal vorhanden gewesen, dass ein ähnlicher Kunstzustand sich gezeigt haben müsste, wenn diese Bedingungen den letzten, entscheidenden Grund zu der Blüthe der Kunst enthielten. Also giebt es ohne Zweifel einen tiefern, wesentlicheren Grund, der erst vorhanden sein muss, um diese äusseren Bedingungen ins Leben zu rufen und in Thätigkeit zu setzen. Ja Vieles, was man bei einer oberflächlicheren Betrachtung diesen schuldig zu sein scheint, entspringt doch aus jenem tieferen Grunde, aus dem es, wie aus seinem Keime, hervorwächst, natürlicher Weise desto freudiger, je mehr es zugleich durch äussere Verhältnisse und Umstände begünstigt wird. Fragen wir, welches dieser tiefere

Digitized by Google

Grund sei, dann ist es aus dem, was vorhin über das Princip und Wesen der Kunst gesagt worden ist, klar, dass er in dem Innern des Gemüths gesucht werden muss, als ein geistiger Trieb zur Kunst, der zwar dem Grade und der Aeusserung nach verschieden, übrigens aber so wol in der Ausübung der Kunst, als im Kunstgenusse derselbe ist. Diese Beschaffenheit des Gemüths äussert sich als Enthusiasmus, als Begeisterung für die Kunst. In seiner höheren genialen Wirksamkeit betrachtete man ihn zu allen Zeiten als göttlichen Ursprungs, als eine Gabe, die von oben her dem Gemüthe der Ausgewählten eingehaucht werde. Wenn er zur Thätigkeit erwacht, wird er stets unwillkührlich auf die Religion hingeleitet; daher ist jede Kunst bei ihrem ersten Ursprunge religiös. Während seiner mythischen Entwicklung fährt er fort dies zu sein, erst später wird auch das blos Historische und Gegenwärtige in die Sphäre der Kunst aufgenommen. Es ist die religiöse Begeisterung, die mehr, als irgend ein anderes Motiv, so wol den Künstler als auch die Freunde der Kunst zur Thätigkeit weckt; nur aus dieser kann ein allgemein-nationaler Kunstsinn hervorblühen. — Auch hier beschränken wir uns vorzüglich auf die plastische Kunst, und grade die ist es, die religiös in ihrem Ursprunge sich vorzüglich durch ihr angebornes Streben, die mythischen Vorstellungen und Sagen der Religion in körperliche Bilder einzukleiden entwickelte. Diese Richtung ist ihr so eigenthümlich, dass sie zu allen Zeiten mit entschiedener Vorliebe sich in dem religiös-mythischen Kunstkreise bewegt, wenn man auch bei eintretenden Verhältnissen dahin geleitet wird sie häufig auch zu anderen Zwecken anzuwenden. Diese Behauptung ist so wol historisch erweislich, als auch an sich einleuchtend. Denn wo die Kunst sich nicht darauf beschränkt, portraitmässig diesen oder jenen Gegenstand so abzubilden, wie er in der Wirklichkeit vorhanden ist, da strebt sie schöne Ideen in erhabenen und entsprechenden Formen darzustellen, und wird so durch diese Thätigkeit, wie wir vorhin gezeigt haben, unfreiwillig dahin geleitet, sich Vorstellungen von höheren Wesen zu schaffen, und diese in Bilder einzukleiden, welche den im Gemüthe empfangenen Idealen entsprechen. Daher hat man die richtige Bemerkung ge-

Digitized by Google

macht, dass die Plastik, wenn sie keine Mythologie vorgefunden hätte, selbst nothwendig Götter hätte erfinden müssen[694]). Hiermit sagt man dasselbe, als wenn wir sagen, dass, wenn die Plastik keine Mythologie vorgefunden, und nicht die Kraft besessen hätte, sich eine solche selbst zu schaffen, sie sich dann auch nicht zu irgend einem höheren Grade der Ausbildung erhoben haben würde. Aber glücklicher Weise brauchen wir nicht zu untersuchen, was die Folge davon gewesen sein würde, wenn die Griechen nicht lange vor der Zeit, da die Plastik sich zu entwickeln anfing, eine Mythologie gehabt hätten; denn der Charakter, die Anlagen und der Bildungsgang dieses Volkes brachte eine so reiche Entwicklung der Mythen mit sich, dass Griechenland in Vergleich mit Anderen vorzugsweise die Mutter der Mythen genannt wurde*). Da die Plastik anfing sich bei den Griechen zu entwickeln, fand sie schon eine reiche Fülle von Mythen vor, die sich mit der Religion des Volkes, unter bedeutendem Einflusse der Dichtkunst, gebildet hatten. Diesen reichen Schatz fand die plastische Kunst vor; sie eignete sich davon zu, was sie für sich dienlich fand, und trug auf ihre Weise, in Vereinigung mit den übrigen freien Künsten, zu der weiteren Entwicklung dessen bei, was sie vorgefunden hatte. Aber nicht blos das Vorhandensein und die Menge der Mythen kommen hier in Betrachtung. Zwar will ich nicht entscheiden, in wie weit die Kunst vermag mit Glück sich solche Mythen anzueignen, die an und für sich nicht als glückliche Gegenstände für die Kunstbehandlung betrachtet werden können; ich räume gar ein, dass das Genie auch in dieser Rücksicht grosse Schwierigkeit überwinden kann; aber nichts ist doch gewisser, als dass die Beschaffenheit der Religion von der grössten Wichtigkeit für die Entwicklung der Kunst ist. Denn von dieser Beschaffenheit hängt es ab, welche und von welcher Art die Gegenstände sind, welche die Religion der Kunst darbietet. Welche Religion konnte aber in dieser Rücksicht tauglicher sein, als die der Griechen? denn dieses Volk löste das, was sie durch die Einbildungs-

*) *Μυθοτόκος Ἑλλάς.*

Digitized by Google

kraft und in Gedanken sich von dem Göttlichen vorstellten, in eine zahlreiche Menge individueller Wesen auf, und stellte sich diese unter bildlichen Formen dar, welche jede insbesondere jenen Vorstellungen entsprachen. Die Grundform für diese bildlichen Formen war, zufolge der vorhin angeführten Ursachen, die menschliche Gestalt. Diesen anthropomorphistischen Polytheismus fand die Kunst vor, und benutzte ihn, wie wir oben bemerkten, im Vereine mit den übrigen freien Künsten wirkend. — Aber eine Religion kann so wol polytheistisch, als anthropomorphistisch sein, ohne deshalb für eine ideale Kunstentwicklung tauglich zu sein. Ein Volk kann mehre Götter annehmen, und sich diese in menschlicher Gestalt denken, aber so, dass es jedem Gotte eine gewisse, bestimmte, unabänderliche Gestalt, einen Typus beilegt, auf dessen regelrechte Darstellung der Künstler nothgedrungen sich beschränken muss. Eine solche Religion kann zwar zu einer grossen Fertigkeit und Vollkommenheit in dem Technischen leiten, aber auch nicht weiter. Die Freiheit, ohne welche keine höhere Bildung Statt finden kann, ist dann gehemmt, und die Kunst muss, wenn sie einen gewissen Punkt erreicht hat, mit Selbstverläugnung gleichsam sich selbst aufheben und handwerksmässig werden. Es gehört in die Kunstgeschichte zu zeigen, wo und bis zu welchem Grade die Kunst diesen Charakter angenommen hat, so wie auch, in wie weit ein solches Band in der früheren Zeit der griechischen Kunst aufgelegt war. Aber gewiss ist es, dass das, was vor Allem dazu beitrug die Griechen so sehr über die Kunst aller anderer Nationen zu heben, und in so kurzer Zeit, nachdem die freiere Kunst angefangen hatte, ihre Kunst zu der bewundernswürdigen Vollkommenheit brachte, grade die Befreiung von jener Einschränkung war. Es war dies eine Folge des stets lebendigen Strebens dieses Volkes nach einer kräftigen und vielseitigen Aeusserung seiner ungewöhnlichen Anlagen, dass die plastische Kunst nicht hinter jenen Schranken stehen bleiben konnte, während die Mythen, von welchen sie ihren Stoff entlehnte, schon Jahrhunderte hindurch, besonders durch den Einfluss der Dichtkunst in stets reicherer, abwechselnder Fülle dem freien Gange der Cultur gefolgt waren. Auch die

Digitized by Google

Kunst folgte ihrem mit einem höheren, begeisternden Triebe stets fortschreitenden Genius; und erst da dieser sie verliess, sank sie bei dem Mangel an Begeisterung, ihrem Lebensprincip, von ihrer Höhe herunter, immer tiefer, je schwächer jenes Licht wurde, und verlor sich zuletzt in dem Dunkel der Barbarei, da das Licht der Begeisterung erlosch. Das Uebergewicht der plastischen Kunst im Alterthume war eine Folge von dem Anthropomorphismus der antiken Religion, so wie das Uebergewicht der Malerkunst in der neueren Kunst eine Folge von dem entgegengesetzten Charakter der christlichen Religion war. Aber stets, wenn diese Künste sich in ihrem besten Flore gezeigt haben, haben sie diesen nicht äusseren Umständen, deren Einfluss ich oben erörtert habe, zu verdanken gehabt, sondern im ersten wie im letzten Falle dem innern Triebe, der auch im Künstler um so stärker wirkt, je mehr er als Kunstsinn sich über das Volk im Allgemeinen verbreitet. Dadurch dass er sich als Enthusiasmus zeigt und am stärksten ist, wenn er eine religiöse Richtung hat, wird so wol das Steigen, als Sinken der Kunst bedingt. Alles was sonst von aussen her Einfluss auf sie hat, ist keinesweges unwichtig, aber doch, wie wir angedeutet haben, von untergeordneter Art[695]). Hieraus folgt, dass wir nicht annehmen können, dass die griechische Kunst deshalb in Verfall kam, weil die Götter und Helden auf so viele verschiedene Weisen dargestellt waren, dass es in der Folge schwierig war, neue zu erfinden[696]). Die Begeisterung kennt keine solche Schranken. Wo sie wirklich vorhanden ist, hat sie in sich selbst eine unerschöpfliche Quelle, woraus sie schöpft. Auch kam die griechische Kunst nicht dadurch in Verfall, dass man den Muth verlor, Kosten auf öffentliche Kunstwerke zu verwenden, da diese eine Beute ihrer Ueberwinder wurden[697]); aber ohne Zweifel standen die Rückschritte der griechischen Kunst und das politische Sinken des Volkes in genauer Verbindung mit einander, als entsprungen aus gemeinschaftlichen, tiefer liegenden Ursachen.

Die Kunst blüht nur da hervor, wo ein lebendiger Trieb und Sinn für dieselbe vorhanden ist; und da sie, wie jede

Digitized by Google

höhere Entwicklung, zurückgeht, sobald sie nicht fortschreitet, ist derselbe Trieb und Sinn eine eben so nothwendige Bedingung zur Erhaltung derselben. Wenn sie, nachdem sie eine gewisse Vollkommenheit erreicht hat, zurückgeht, weil jene Stimmung geschwächt wird, durch welche sie vorhin befördert wurde, dann kann man zwar durch künstliche Mittel, wie Akademien, Schulen, Prämien u. s. w. ihren Rückschritten gewisse Grenzen setzen, ja wol gar ihrem totalen Untergange vorbauen, aber einen blühenden Kunstzustand kann man durch diese Anstalten doch keinesweges wieder hervorrufen. Dasselbe gilt von ähnlichen Anstalten für das Aufkommen der Kunst, wo diese noch bisher keine bedeutende Höhe erreicht hat. Man kann durch Lehre, durch Beispiel und Gelegenheit zur Arbeit wirken. So kann man die Kunst bis zu dem Punkte hinaufbringen, wo die Sphäre der Genialität anfängt, aber über diesen Punkt hinaus dehnen keine, selbst nicht die besten Veranstaltungen, ihre Wirkung aus. Wie wahr ist folgende Aeusserung Göthes: „Wir haben keinen Grund den Mechanismus der alten Kunst, sondern ihren Geschmack und Geist zu beneiden; ja besässen wir selbst die ganze Kunstfertigkeit der Griechen, was wäre damit Grosses gewonnen, wenn ihr höherer Kunstsinn, ihr Geist unsern Werken mangelte? Diesen aber zu erfassen sollte der Künstler erstes und beständiges Streben sein.“ Wo dieser Geist vorhanden ist, eignet er sich mit Selbstständigkeit das Beste der Bestrebungen der verflossenen Zeiten an, aber verschmäht eine blos materielle Wiederholung der Kunst verschwundener Zeiten. Beweise hiervon sind in dem Vorhergehenden enthalten, und wir haben nicht nöthig länger bei diesem Gegenstande zu verweilen.

Digitized by Google

Sechster Abschnitt.

Ueber Kunstbetrachtung.

Fragt man: was gehört zur Kunstbetrachtung? dann ist die Antwort so wol für den Künstler, als für den Kunstkenner und Kunstliebhaber: Anlage, Gelegenheit und Uebung. Der Grad, in welchem diese erfodert werden, steht in Verhältniss zu dem, was Jeder insbesondre zu erfüllen hat. Wenn die Anlage passende Gelegenheit findet, und diese benutzt, dann wird die Kunstbetrachtung in jedem einzelnen Falle sich zu der Richtigkeit und Sicherheit erheben, welche diese Anlage zufolge der Beschaffenheit der angeführten Bedingungen erreichen kann. Durch Lehre und Vorschrift kann die Uebung geleitet werden, das Gemüth kann durch diese auf Punkte hingeführt werden, die sonst leicht der mehr auf das Ganze gerichteten Aufmerksamkeit entgehen, und die doch mit zur Vollständigkeit der Kunstbetrachtung gehören. Aber diese auf das Ganze gerichtete Aufmerksamkeit, die unmittelbar den Total-Eindruck des Kunstwerkes auffasst, ist doch die Hauptsache. Nur der, der diesen Eindruck in sich aufnimmt, kann auch gerecht über das Einzelne urtheilen, und so wol den Vollkommenheiten als den Fehlern, die sich darin finden, gerade so grosse Wichtigkeit beilegen, als ihnen zukommt. Der Kunst ist nicht gedient mit den Beschauern, die ohne Sinn für das Ganze immer nur bei dem Einzelnen verweilen und mit besonderer Selbstgefälligkeit die Vollkommenheiten und Fehler der einzelnen Theile hervorheben[698 b]).

Digitized by Google

So weit es möglich ist, müssen die Bedingungen der Kunstbetrachtung vereinigt vorhanden sein. Gelegenheit und eigene Uebung können unterstützt, ja wol gar bis zu einem gewissen Grade dadurch ersetzt werden, dass man die besten hierher gehörigen Schriften studirt[699]); doch sind sie stets die Hauptsache bei der Ausbildung der Kunstbetrachtung. Ich gestehe daher, dass ich gerne die Entwicklung dieses Gegenstandes denen überlasse, die mehr als ich das Glück haben, Autopten der Kunst zu sein; doch ist es der Vollständigkeit wegen nothwendig, dass die Haupttheile der Kunstbetrachtung hier berührt werden. Ich kenne keine bessere Eintheilung derselben, als die, welche ich vor einigen Jahren von einem der ausgezeichnetsten Archäologen unserer Zeit hörte, da ich während meines Aufenthalts in Dresden (1817) den Vorlesungen beiwohnte, welche Hofrath Böttiger grade damals in dem Locale der Antikensammlung hielt. Ich theile hier im Wesentlichen diese Eintheilungsweise mit, und begleite sie nur mit einzelnen Bemerkungen, in so weit diese nicht in dem Vorhergehenden vorkommen.

Die Kunstbetrachtung besteht aus vier Haupttheilen: 1) dem kritischen, 2) dem historischen, 3) dem ästhetischen und 4) dem technischen.

1) Die *kritische* Kunstbetrachtung ist die Grundlage aller Kunstbetrachtung, und muss jedem anderen Gesichtspunkte, von welchem die Werke der Kunst betrachtet werden können, vorausgehen. Sie untersucht

a) die Integrität der Kunstwerke, wodurch entschieden wird, ob sie unbeschädigt sind, und wenn dies nicht, was denn spätere Restauration ist. Hierüber haben wir in dem Vorhergehenden mit Verweisung auf die wichtigsten Schriften hierüber gesprochen[700]).

b) den Stoff. Diese auch in anderen Rücksichten wichtige Untersuchung ist zugleich von kritischer Wichtigkeit mit Rücksicht auf die Zeit, da der Marmor theils im Allgemeinen, theils einzelne Arten desselben in Gebrauch kamen[701]). Doch hüte man sich vor den Irrthümern, zu welchen die Anwendung dieses Kriteriums leicht verleitet

Digitized by Google

Man hat mit Grund bemerkt, dass die Bestimmungen, die von dem Styl der verschiedenen Zeitalter entlehnt sind, einen höheren Grad von Gewissheit oder zum wenigsten von Wahrscheinlichkeit enthalten.

c) sucht sie den Meister oder das Zeitalter jedes Kunstwerks zu bestimmen. Schon im Alterthume wusste man oft nicht mit Gewissheit die Meister der ausgezeichnetsten Werke anzugeben[702]). Bei dieser Untersuchung muss man sich gewöhnlich darauf beschränken, so weit es möglich ist, das Zeitalter, den Kunststyl oder die Kunstschule zu bestimmen, zu welchen jedes wichtigere Denkmal gehört[703]); wozu ausserdem noch kommt, dass dieses Urtheil öfter nach Copieen, als nach den Originalen selbst gefällt wird. Dies ist allerdings ein wesentlicher Mangel, dem aber doch durch die Beschaffenheit jener Copieen bedeutend abgeholfen wird. Denn zwar stimmen wir in dieser Rücksicht dem Dionysios von Halikarnassos bei[704]), „dass die Originale sich durch eine natürliche Anmuth und Frische auszeichnen, dass dagegen in den Copieen, wenn sie auch noch so genau sind, etwas Gesuchtes und Unnatürliches ist;“ aber bedenkt man die grosse Kunstfertigkeit, welche das Alterthum, auch nachdem seine Kunst zu sinken angefangen hatte, besass, und dass die Künstler grade aus dieser Periode sich vorzüglich damit beschäftigten, das zu wiederholen, was sie aus den früheren besseren Zeiten vorfanden, dann wird man einsehen, dass jene Copieen unstreitig bedeutend höher stehen, als die zu anderen Zeiten gemachten, und dass sie also bis zu einem gewissen Grade zum Ersatz für die Originale auch in der hier erwähnten Rücksicht dienen können. Doch ist auch dieses Kriterium vielen, in der Anwendung oft unüberwindlichen Schwierigkeiten unterworfen, und verleitet sehr leicht selbst den einsichtsvollen Kenner zu einseitigen Schlüssen, weshalb die Beschauung und Vergleichung der Denkmäler auf das sorgfältigste mit den kunsthistorischen Nachrichten der alten Schriftsteller in Verbindung gesetzt werden muss. Die Inschriften, die sich dann und wann auf den Denkmälern

Digitized by Google

mit den Namen berühmter Künstler finden, sind aus leicht begreiflichen Ursachen sehr misslich. Nur wenn solche Angaben durch andere Gründe unterstützt werden, verdienen sie Zutrauen, entscheiden aber selbst dann nicht, dass es Originale sind, die wir vor uns haben[705]). Fortgesetztes Studium wird zur Entdeckung mehrer Kriterien des Alters der antiken Kunstwerke führen, wobei man sich doch zu hüten hat, dass man nicht zu sehr ins Einzelne gehe, und keine grössere Gewissheit verlange, als die Natur der Sache erlaubt.

d) die Parallele der Kunstwerke, oder die vergleichende Kritik. Zu dieser werden wir aufgefodert, wenn mehre Denkmäler denselben Gegenstand in derselben Form darstellen. Die Kritik untersucht dann, welchem von diesen Denkmälern die Ehre zukommt, Original zu sein, oder doch dem Original am nächsten zu kommen[706]). Auch dann kann diese kritische Vergleichung zu wichtigen Aufklärungen leiten, wenn derselbe oder ähnliche Gegenstände in verschiedenen Denkmälern selbst von verschiedener Art, aber so sich dargestellt finden, dass das eine zur Erklärung des andern dienen kann.

2) Die *historische* Betrachtung. Dieser, wie jeder der anderen Theile der Kunstbetrachtung, lässt sich nicht scharf von den übrigen absondern; sondern geht oft unmittelbar in die kritische oder ästhetische Betrachtung über, z. B. wenn man bei der Untersuchung der historischen Bedeutung eines Kunstwerks fragt, ob es Ideal oder Nachahmung eines wirklichen Gegenstandes ist. — Die erste und wichtigste Frage in der historischen Kunstbetrachtung ist, in so weit der Gegenstand aus der Mythologie entlehnt ist, ausfindig zu machen, zu welcher Mythe er gehört, bei welcher Untersuchung auf die Attribute, wenn sie durch die kritische Betrachtung für echt anerkannt worden sind, auf die Stellung, und auf jeden, selbst den kleinsten Umstand, der zur näheren Aufklärung dienen kann, Rücksicht genommen werden muss. Ist es entschieden, zu welcher Mythe das Denkmal gehört, dann muss zugleich untersucht werden, in welcher specielleren Bedeu-

Digitized by Google

tung der Künstler es aufgefasst habe, oder welchen Moment der oft sehr inhaltsreichen Mythe er zum Gegenstande für seine Arbeit gemacht habe. Man sieht hier auch ein, wie wichtig es ist, die Mythen nicht blos in einer allgemeinen Uebersicht zu kennen, sondern jede insbesondere von ihrem Ursprunge an, ihren ganzen Entwicklungsgang hindurch. Die Anwendung dessen, was wir hier über die Mythen gesagt haben, auch auf andere nicht mythologische Gegenstände folgt von selbst.

3) Die *ästhetische* Betrachtung. Wenn die Fragen, die wir zu der kritischen und historischen Kunstbetrachtung gerechnet haben, aufs Reine gebracht sind, dann folgt, als ein nothwendiges Glied in dieser Kette, die ästhetische Kunstbetrachtung. Diese legt sich den Moment vor, in Ansehung dessen es im Vorwege abgemacht ist, dass es der sei, den der Künstler zu seiner Aufgabe wählte, und untersucht dann so wol, ob dieser Moment ein passender Kunstgegenstand sei, als auch mit welchem Glücke der Künstler das ausgeführt habe, was er sich vorsetzte. — Wir nennen die mediceische Venus als ein Denkmal, das reiche Gelegenheit giebt, sich in den verschiedenen Haupttheilen der Kunstbeurtheilung zu üben.

4) Die *technische* Kunstbetrachtung. Diese untersucht, in wie fern die Handlung oder der Gegenstand, den der Künstler in dem gewählten Momente hat darstellen wollen, auch in technischer Rücksicht *motivirt* worden ist. Sie nimmt namentlich Rücksicht auf den Gegensatz der Extremitäten (der Contrapunkte), und untersucht, ob der Künstler darin die Regeln beobachtet hat, welche Natur und Wahrheit vorschreiben, ohne entweder in rohe Plumpheit, oder in das Gekünstelte und Affectirte zu verfallen. Auch die mechanische Behandlung des Stoffes, woraus das Kunstwerk verfertigt ist, gehört hierher.

Digitized by Google

Siebenter Abschnitt.

Bedingungen und Hülfsmittel des Kunststudiums.

Wir haben nicht nöthig, bei der Erörterung des hier genannten Gegenstandes lange zu verweilen, da er, wie wir hoffen, in dem Vorhergehenden dieser Schrift befriedigend aufgeklärt worden ist. Wir beschränken uns daher auf folgende wenige Bemerkungen[707]). Die erste und wesentlichste Bedingung, ohne welche die Benutzung aller Hülfsmittel nichts fruchtet, ist eine für das Studium der Kunst passende Naturanlage, vereinigt mit der Lust, sie auszubilden. Sind diese Grundbedingungen vorhanden, dann ist das wichtigste Hülfsmittel zur Kenntniss der Kunst des klassischen Alterthums eine vertraute Bekanntschaft mit den verschiedenen Theilen der klassischen Alterthumswissenschaft. Wir schliessen keine von diesen aus, denn sie können alle mehr oder minder zu dem hier beabsichtigten Zwecke beitragen; aber besonders wichtig ist es doch

1) die Poesie jener Zeit, als die Hauptquelle der Mythen und der historischen Sagen, und als Ausdruck desselben Geistes, der die Künstler beseelte[708]), zu studiren. Der Verlust mannichfaltiger Dichterwerke macht es nothwendig zugleich die Mythographen, so wie die Aufklärungen zu benutzen, die sich zerstreut bei den übrigen Schriftstellern finden. — Neben den Mythen haben wir die historischen Sagen genannt, und damit zugleich die Nothwendigkeit der Bekanntschaft mit der Geschichte des Alterthums angedeutet, in so fern sie von Wichtigkeit für den antiken Kunstkreis ist.

Digitized by Google

2) die Antiquitäten des klassischen Alterthums, und daraus vorzüglich die Costüme der Alten[709]) nach ihrer nationalen Verschiedenheit, und mit Rücksicht auf die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Zeitalter. Mit den Schriftstellern des Alterthums selbst verbinde man das Studium der besten neueren Schriften besonders über die Theile der Alterthumswissenschaft, welche mit dem Kunststudium in der nächsten Berührung stehen.

Wünschenswerth ist ohne Zweifel auch

3) Bekanntschaft mit und, wenn es möglich ist, einige Fertigkeit in der technischen Ausübung der Kunst[710]). Auch wird man

4) seine Fortschritte erleichtert und gesichert fühlen durch Einsicht so wol in den übrigen Theilen der Naturwissenschaft, als namentlich in der Anatomie, die gar zu der Erklärung von Bruchstücken führen kann, indem die Muskeln an diesen darauf hinleiten können zu bestimmen, welches die Stellung und der Ausdruck der verlornen Theile gewesen sein müsse.

Je gründlicher und umfassender die Kenntniss, je freier und edler die Bildung ist, desto glücklicher sind die Bedingungen für das Studium der Kunst. Wenn gute Anlagen Gelegenheit finden sich zu entwickeln, und die Hülfsmittel zu dieser Entwicklung benutzen, dann blüht das Studium der Kunst, wie jede Kunst und Wissenschaft; am freudigsten aber dann, wenn sie sich mit dem wahrhaft philosophischen Streben, das rein Menschliche in uns zur freien Aeusserung und stets reiferen Entwicklung zu bringen, vereinigen. Dieses Streben äussert sich wohlthätig in jeder geistigen Thätigkeit; sie bringt Geistesmunterkeit hervor, und wird von einem für die Schönheit der Natur und den edlen Genuss des Lebens offenem Sinne begleitet.

Digitized by Google

Anmerkungen.

1) Man sehe hierüber z. B. Thiersch in den Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen, Abth. 2 S. 44 flg. Hirt über das Material, die Technik, und den Ursprung der verschiedenen Zweige der Bildkunst bei den griechischen und den damit verwandten italischen Völkern in Böttigers Amalthea I, 207. II, 3 flg. u. A. Eine interessante, ich weiss nicht, ob schon benutzte Stelle findet sich bei Dio Chrysostomos Or. XII, S. 399. Ed. Reiske.

2) Winckelmanns Werke V, 211. 510 flg. VII, 139 flg.

2b) Man sehe z. B. Gurlitts Einleitung in das Stud. der schönen Kunst des Alterth. I, S. 32 flg.

3) Böttigers Andeut. zu 24 Vorlesungen über die Archäologie S. 43—44. Gurlitt l. c. S. 40. Vergl. das, was H. Meyer in dieser Rücksicht in seiner Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen 1824 S. 207 flg. geleistet hat, und Claracs von Visconti angefangene Description des antiques du Musée Royal, Paris 1820. 8. Pag. 388 flg. Hier ist Vieles zu thun übrig.

4) Mit Ueberlegung wird hier griechische Länder statt Griechenland gesagt, um so im Allgemeinen die Länder zu bezeichnen, die von Griechen bewohnt wurden, und wo griechische Kunst blühete.

5) Diese Abhandlung findet sich in den Denkschriften der Münchner Akademie 1810; sie ist auch besonders herausgegeben.

6) Hierüber vergleiche man: Völkel über die Wegführung der alten Kunstwerke aus den eroberten Ländern nach Rom. 1798. 8. Sicklers Geschichte der Wegnahme und Abführung vorzüglicher Kunstwerke aus den eroberten Ländern in die Länder der Sieger. 1803. 8. Ueber Lord Elgins merkwürdige Wegführung von Denkmälern aus Griechenland findet man die wichtigsten Aktenstücke in der Denkschrift über Lord Elgins Erwerbungen in Griechenland mit einer Vorrede von Böttiger. 1817. 8. Vergl. das deutsche Kunstblatt an verschiedenen Stellen (1815. 1816); Klenze über die Hinwegführung plast. Kunstwerke aus dem jetzigen Griechenland, in den Denkschriften d. Münchner Akad. 1821. Diese Abhandlung ist auch besonders herausgekommen.

Digitized by Google

6b) Z. B. des Tyrannen Dionysios Tempelraub im 4ten Jahrh. v. Chr. siehe Cic. de Nat. Deor. III, 34.

7) Jacobs l. c. S. 61 flg.

8) Polybios IV, 18—19. — Pausanias VIII, 18 fand nicht einmal Ueberreste von Lusi.

9) Polybios IV, 61—62. V, 9. 11 u. an mehren Stellen. — Ueber den Reichthum Dions an Kunstwerken zu Perseus Zeit und noch später siehe unten Anmerk. 62.

10) Polybios IV, 67.

11) Diodoros Sikulos de virtt. et vitiis XXVI, S. 568 d. Ausg. v. Wessel.

12) Livius XLV, 34. Polyb. Fragm. XXX, 15. Appianos de rebus Illyr. cp. 9. Strabo VII, S. 223. Casaub. Ausg. 1587.

13) Polybios IV, 73. Diod. Sik. de virtt. et vitiis Ausg. v. Wessel. Bd. II, S. 547. 614. Strabo VIII, 246—247. Thukydides V, 49. Man vergleiche was Strabo IX, S. 285 von einem ähnlichen religiösen Ansehen berichtet, das man Alalkomenä beilegte.

14) Polyb. l. c. 73 flg.

15) Polyb. V, 9. IX, 30. 35.

16) Polyb. XI, 4.

17) Polyb. l. c. Diese letzte Aussage V, 11. Vergleiche viele ähnliche Stellen bei demselben Schriftst., z. B. IX, 10.

18) Polyb. XVI, 1. Polyb. XVII, 2 und in Uebereinstimmung damit Livius XXXII, 33—34, wo auch ein geplünderter und zerstörter Aphrodite-Tempel erwähnt wird. Diod. Sik. de virtt. et vitiis XXXI, S. 588.

19) Polyb. XXXII, 25, 11. 12.

20) Livius XXXI, 24—26. 30. 44. Diod. Sik. de virt. et vitiis XXVI, S. 573. Diese Art seinen Zorn zu äussern wird öfter erwähnt, z. B. gegen Demetrios Phalereos u. A. Vergl. H. Dohrns Diss. de Demetrio Phalereo, Peripatetico (1825) am Ende.

21) Z. B. Polyb. IX, 34, wo die Zerstörung mehrer peloponnesischer Tempel, z. B. des argivischen Here-Tempels erwähnt wird. Polyb. IV, 25, wo die Plünderung des itonischen Athenen-Tempels, selbst in Friedenszeiten, erzählt wird u. s. w.

22) Plutarch. Marcellus 21 ... *δῆμον εἰθισμένον πολεμεῖν ἢ γεωργεῖν.*

23) Dionysios Halik. röm. Archäol. IX, S. 583. Ed. Sylb. 1586... *οὐδενὶ ἐξῆν Ῥωμαίων χειροτέχνην βίον ἔχειν.*

24) Plutarch. Marcell. 21. Fab. Max. 22. Livius XXVI, 16. Völkel S. 25 flg. Sickler l. c. S. 144 flg. Vergl. Plin. Hist. nat. XXXIV, 14. Bipont. Ausg. Ebend. XXXIV, 19, 35, ebenfalls VII, 31 u. A., z. B. Vellejus Paterculus S. 19 B. d. Ausg. v. Lipsius. 1627 Fol.

25) Pausanias VIII, 46.

Digitized by Google

26) Völkel S. 5 flg. Die Hauptstelle darüber ist Plin. Hist. nat. XXVIII, 2.

27) Die wichtigsten hierher gehörigen Stellen sind: Livius XXV, 40. XXVI, 21. Polyb. IX, 10. Plutarch. Marcell. 21. 30. Völkel S. 10 flg. Sickler S. 149 flg.

28) Cicero gegen Verres IV, 3, 52 flg. Vergl. Cicero de Rep. I, 14, wo vom Marcellus gesagt wird, dass er von der grossen Beute nur eine Sphäre von Archimedes in seinem Hause behalten habe, und das nicht einmal die ausgezeichnetste von ihnen, denn diese setzte er in den Tempel der Tugend (templum Virtutis).

29) Hierüber sehe man die unter den Anmkk. 27 u. 28 angeführten Stellen: Liv. XXV, 40. Cicero l. c. Vergl. folgendes Programm: Ad actum oratorium invitat J. H. B. Fortlage. Prolusio versatur circa templum Honoris atque Virtutis Marcellianum. Osnab. 1826. 4.

30) Cicero l. c.

31) Plutarch. Marcell. 30.

32) Sickler S. 160.

33) Appianos de reb. Maced. Eclog. VII. Polyb. XVIII, 27. Livius XXXIII, 30.

34) Polyb. XVIII, 22. 27. und an mehr. Stellen. Plutarch. Flamin. 9.

35) Polyb. XVIII, 28. Livius XXXIII, 31. Plutarch. Flamin. 10.

36) Siehe Anmk. 35.

37) Polyb. XVIII, 29. Livius XXXIII, 32—35. Plutarch. Flamin. 10 — 11.

38) Hierüber verweise ich auf Livius XXXIV, 22—41. 48—51. Man findet dort genau dargestellt, was dazu diente, die Entfernung der Römer zu verzögern. Besonders sind der Krieg und die Verhandlungen mit dem Nabis in dieser Rücksicht wichtig. Man sieht, dass wenngleich Nabis vom Flaminius überwunden wurde, und auf Argos, in dessen Besitz er sich gesetzt hatte, Verzicht leisten musste, die Römer ihn doch Sparta selbst behalten liessen, indem Flaminius sich damit entschuldigte, dass die Zerstörung Spartas unvermeidlich sein würde, wenn Nabis mit Gewalt daraus vertrieben werden sollte. Nachdem Flaminius diese Erklärung in einer Versammlung in Korinthos gegeben hatte, räumte er erst Akrokorinthos, und darauf nach und nach auch die übrigen Städte. Er verliess Griechenland im Jahre 196 v. Chr., und der Jubel der Griechen begleitete ihn.

39) Livius XXXIV, 52. Cicero gegen Verres IV, 58. Völkel S. 18—19. Sickler 198 flg.

40) Z. B. Pausanias VII, 7. 8. Aus Cap. 7 sieht man, dass auch Atilius so vor dem Flaminius handelte.

41) Pausan. l. c. 8. Livius XXXII, 16.

42) Cicero gegen Verres IV, 58.

43) Livius XXXII, 16, „tabulae priscae artis."

43b) Plinius H. N. XXXV, 8. XXXVII, 6 bemerkt, dass die

Digitized by Google

Römer erst nach der Eroberung Korinths anfingen auf Gemälde einen Werth zu setzen. Man vergleiche, was unten über Paulus Aemilius Triumph vorkommt, in welchem Gemälde mit aufgeführt sein sollen.

44) Plutarch. Flamin. 15.

45) Livius XXXVI, 20. K. O. Müllers Geschichte hellen. Stämme I, S. 391 flg.

46) Pausanias IX, 34, 1.

47) Polyb. IV, 25.

48) Livius XXXVII, 21.

49) Polybios XXII, 13, 9. Strabo VII, S. 225. Livius XXXVIII, 9. Aurel. Victor vir. ill. 52. Ed. Arntzenii 1733 S. 217.

50) Ohne Zweifel versteht Polybios l. c. unter ἀγάλματα, ἀνδριάντες und γραφαὶ dasselbe, was Livius l. c. unter signa aenea, marmorea und tabulae pictae.

51) Livius XXXVIII, 43—44.

52) Livius l. c. 44 im Anfange.

53) Livius XXXIX, 4—5. Völkel S. 21—22. Sickler S. 201 flg. Wenn man Sickler S. 204 mit Livius l. c. Cap. 5 vergleicht, sieht man, dass der Monat unrichtig angegeben ist, Januar statt December; ebenso wird das Jahr 565 a. U. C. unrichtig angegeben, welches das Jahr ist, in welchem Ambrakia eingenommen wurde. Dies bemerke ich blos als Beispiel von vielen ähnlichen Fehlern, damit man nicht glaube, dass ich so Etwas übersehen oder gebilligt habe, weil ich es nicht bei jeder Gelegenheit bemerke.

54) Ueber die Wegführung dieser Musen vgl. Plinius XXXV, 36, 4. Eumenius Rhetor pro restaur. schol. Cap. 7. Ueber die Musen auf den Münzen der Familie Pomponia s. Eckhel doctr. num. P. II, Vol. V, p. 283. Völkel S. 21—22. Wie sehr Ambrakia seiner Kunstwerke beraubt wurde, sieht man bei Plinius l. c.

55) Plinius XXXVI, 4, 2.

56) Livius XXXIX, 22. XL, 51 flg. Vgl. Horat. Briefe II, 1, 156.

57) Plutarch. Paul. Aemil. 32—34. Livius XLV, 34—40, wo die durch Servius Sulpicius Galba veranlassten Streitigkeiten über die Gesetzmässigkeit des Triumphs erzählt werden. Vgl. Plutarch. l. c. 30—31. Die Stelle beim Livius (l. c. 39—40), welche die Beschreibung des Triumphs enthält, ist nicht vollständig, doch finden sich einige in dieser Rücksicht wichtige Worte in der Rede des Servilius (Cap. 39): „quo signa aurea, marmorea, eburnea, tabulae pictae, textilia, tantum argenti caelati, tantum auri“ sq. Völkel S. 23 Anmk. 30, hat unrichtig Livius XXXIX, 45 angeführt, und Sickler S. 215 hat nicht unterlassen sich diese Unrichtigkeit anzueignen. Vellejus Paterculus I, S. 16—17 erzählt, dass dieser Triumph vor den früheren durch Pracht ausgezeichnet gewesen sei, und nennt unter den Gegenständen, durch welche er jene übertraf: species simulacrorum. Cicero erwähnt ihn öfter, z. B. de officiis II, 22, so wie auch andere Schriftsteller.

Digitized by Google

58) Plinius XXXIV, 19, 1. In dem Folgenden werden wir Gelegenheit haben, von diesem Denkmale zu sprechen.

59) Siehe oben Anmk. 12.

60) Man sehe z. B. die Klagen verschiedener Städte im Senate bei Livius XLIII im Anfange; besonders die Klage der Chalkidenser l. c. Cap. 7—8.

61) Cicero pro Murena Cap. 14.

62) Vgl. oben Anmk. 9. Ueber den Reichthum Dions an Kunstwerken zur Zeit des Perseus Liv. XLIV, 7: „exornata (urbs) publicis locis, et multitudine statuarum." Obgleich Perseus einen Theil davon nach Pydna weggeführt hatte (Livius XLIV, 6), fand doch noch Metellus, wie wir in dem Folgenden sehen werden, dort Kunstbeute. Siehe unten.

63) Arrianos I, 16, 7. Vellejus Paterculus I, S. 17—18. Plutarch. Alexand. 16. Plinius XXXIV, 19, 6. Es würde zu dreist sein aus der hier aus dem Plutarchos angeführten Stelle zu schliessen, dass auch die 9 Mann von dem Fussvolk, welche zu der von Aristobulos fabelhaft angegebenen Zahl der Gefallenen gehörten, in dieser Gruppe mit enthalten waren.

64) Plutarch. l. c. Vellejus Paterc. l. c.

65) Siehe Anmk. 62.

66) Man sehe hierüber z. B. Polyb. XXXVIII. XL. Livius Epitome LI und LII. Pausanias VII, 8 flg.

67) Schon im zweiten Gesang der Iliade Vs. 570 wird erwähnt *ἀφνειὸς Κόρινθος;* bei Pindaros, Olymp. XIII, 4 *ὀλβία Κόρινθος*; und so immer fort, so wol bei griechischen, als römischen Dichtern. Thukydides I, 13, mit Verweisung auf die alten Dichter. Strabo VIII, S. 261 u. an mehren Stellen. Korinthos wird totius Graeciae lumen genannt bei Cicero pro lege Manil. 5. Decus Graeciae Flor. II, 16. Cicero gegen Verres I, 21. de leg. agrar. contr. Rull. II, 32. Dio Chrysostomos Or. XXXVII. Aelios Aristides Or. III, p. 22 flg. (Ed. Jebb.) u. A. Ueber den blühenden Zustand der Kunst in Korinthos, und die zahlreichen Kunstwerke dieser Stadt sehe man unter vielen anderen Zeugnissen Strabo VIII, 263. Plinius an vielen Stellen, z. B. XXXV, 36. XXXVI, 4. Pausanias im zweiten Buch, wobei jedoch zu bemerken ist, dass Pausanias das durch Julius Cäsar restaurirte Korinthos sah. Paus. II, 2, 5. Man vergleiche mit den hier genannten die Stellen, die im Folgenden zur Aufklärung über die Zerstörung der Stadt angeführt werden, in welchen zugleich die Menge und Kostbarkeit des Zerstörten beschrieben wird. Noch sei uns erlaubt auf Jacobs l. c. S. 28—29 zu verweisen.

68) Vellejus Paterc. S. 19. Cicero gegen Verres IV, 44 und an anderen Stellen. Völkel S. 27 flg.

69) Cicero gegen Verres IV, 33 flg. Vgl. II, 35. Appianos über den punischen Krieg Cap. 133.

70) Cicero gegen Verres I, 21. Offic. II, 22. Polyb. XL, 11.

Digitized by Google

XXXVIII, 7. Plinius XXXIV, 17. XXXV, 8. Vellejus Paterc. S. 19. B, Livius Epit. LII. Frontini Strateg. IV, 3, 15. Aurelius Victor vir. illust. 60 l. c. S. 235.

71) Strabo VIII, S. 263 erzählt, wie er z. B. gutwillig sich darin fand, dass Lucullus ihn eines Theils seiner Statuen beraubte; ebenso Pausanias VII, 16, 5, dass Viel von der Beute nach Pergamum kam. Vgl. Polyb. XL, 8 (bei Völkel unrichtig 10), woraus man sieht, dass Polybios die Zurücklieferung der Bildsäulen des Achäos, Aratos und Philopömen bewirkte, obgleich sie schon nach Akarnanien weggeführt waren.

72) Vellejus Paterc. l. c. in der Anmk. 70.

73) Plinius l. c. XXXV, 8.

73 b) Dio Chrysostomos Or. XXXVII, pag. 124. Ed. Reisk.

74) Polyb. XL, 11.

74 b) Cicero gegen Verres IV, 2.

75) Cicero pro lege Manil. 5. Livius Epit. LII.

76) Polyb. XL, 7, 11. Florus II, 16, wo so wol die angegebenen Zerstörungsarten, als auch die Menge der Denkmäler angeführt werden, so wie auch die bekannte Erzählung von der durch die zusammengeschmolzenen Metalle veranlassten Entstehung des korinthischen Erzes. Hierüber vgl. Plinius XXXIV, 3. Siehe Hirt in Böttigers Amalthea I, S. 243 flg. Ueber die Zerstörung sehe man ferner, ausser den hier unmittelbar vorhergehenden und nachfolgenden Anmerkungen, Plin. XXXV, 43. Suidas v. τετηκός. Justinus XXXIV, 2 u. A.

77) Polyb. l. c. XL, 7.

78) Livius Epit. LII. „Mummius de Achaeis triumphavit, signa aerea, marmoreaque, et tabulas pictas in triumpho egit.“ Vgl. Cicero pro Murena 14 u. A. Ueber die Gemälde vgl. oben Anm. 43 b).

79) Pausanias VII, 16, 5.

80) Pausanias II, 2, 5. 4, 1. 5. Vgl. Winckelmann VI, 1, 173 und Anmk. 863 flg.

81) Pausan. l. c. Strabo VIII, 263.

82) Z. B. die aus dem Pausanias in der Anmk. 79 angeführte Stelle. Man vgl. z. B. Plinius XXXIV, 17: „Mummius devicta Achaja (signis) replevit Urbem.“ Cicero gegen Verres I, 21: „Mummius pulcherrimam atque ornatissimam Corinthum, plenissimam rerum omnium, sustulit“ u. A. Siehe die folgenden Anmerkungen.

83) Strabo VIII, 263.

84) Polyb. XL, 7.

85) Ueber den Aristides vgl. ausser Polyb. l. c. Plinius an der Stelle, die in der folgenden Anmk. angeführt, ausserdem B. XXXV, 36, 7. 19. 39. Vgl. Winckelm. Werke V, 583. VI, 2, 216 flg. u. A.

86) Plinius XXXV, 8.

87) Strabo VIII, 252.

88) Siehe oben Anmk. 71.

88 b) Dio Chrysostomos Or. XXXVII, p. 123. Er begleitet diesen

Digitized by Google

Bericht mit dem Ausrufe. φεῦ τῆς ἀμαθίας. Auch von anderen korinthischen Kunstwerken wird hier erzählt. Ebend. so wie auch in der 31sten Rede kommen wichtige Nachrichten vor über die Willkühr, die man zu Dions Zeit gegen die Kunstwerke sich erlaubte.

89) Strabo l. c. 263. Siehe oben Anmk. 71.

90) Plinius XXXIV, 19, 10. Völkel l. c. S. 33 — 34 nennt Minerva statt der Venus. Derselbe Verfasser führt ebendaselbst Anmk. 50 die hier citirte Stelle an, als geltend von den Thespiaden, statt Plinius XXXVI, 4, 12. Ueber diese siehe ebenfalls Cicero gegen Verres IV, 2.

91) Siehe die vorherg. Anmk. 90.

92) Siehe oben Anmk. 80. 81. 71.

93) Pausanias VII, 16, 5.

94) Plinius XXXIV, 6, Dasselbe scheint auch Frontinus Strateg. IV, 3, 15 zu glauben, wenn er sagt: „Mummius — non Italiam solum, sed etiam provinciam tabulis statuisque exornavit."

95) Strabo VIII, 263.

96) Aurelius Victor und Frontinus an den angeführten Stellen. Siehe oben Anmk. 70 und 95.

97) Diodor. Sikul. de virtt. et vitiis S. 591. Strabo VIII, 263 und 249. Pausanias II, 1, 2. Jacobs l. c. S. 29.

97 b) Vgl. oben Anm. 79—81.

98) Cicero gegen Verres I, 21. Diese Stadt nennt Plinius V, Cp. 28. Ueber die hier beschriebene Denkart sehe man z. B. Plutarchs Sulla 12 gegen das Ende.

99) Siehe z. B. Sallust. Catil. Cp. 11. „Sed postquam L. Sulla, armis recepta republica, ex bonis initiis malos effectus habuit, rapere omnes, trahere" cet.

100) Plutarchos, Pausanias, Appianos an den Stellen, welche Anmk. 101 angeführt werden, Vellejus Paterc. B. II, S. 32.

101) Die Hauptquellen sind hier Plutarch. Sulla 12—14. Pausanias I, 20, 3—4. Appianos über den mithridat. Krieg Cap. 28 flg. Ueber die Einnahme und Zerstörung Cap. 38 flg. Strabo IX, S. 273. Plutarchos de garrulitate Cap. 7 u. A. Vgl. Winckelmanns Werke VI, 1, 184 flg.

102) Man sehe Plutarch. l. c. 14. Appianos l. c. 38.

102 b) In den Fragmenten des herakleensischen Memnon, Orells Ausg. Cap. 32 S. 46, wird gesagt, dass der römische Senat verhindert wurde, die Stadt gänzlich zu zerstören; wie dies verstanden werden muss, sieht man aus Plutarchos l. c. Cap. 14.

103) Ausser den angeführten Stellen vgl. Plutarch. l. c. 23.

104) Appianos l. c. Sallustius (siehe oben Anmk. 99) bei dem wir l. c. unter Anderen lesen: „insuevit exercitus populi Romani amare, potare, signa, tabulas pictas, vasa caelata mirari, ea privatim ac publice rapere, delubra spoliare, sacra profanaque omnia polluere." Die Rede ist grade von Sullas Heer. Ohne Zweifel wurde es immer schlechter und schlechter, besonders da es nach Asien kam, dass aber diese

Digitized by Google

Worte auch von demselben schon während seines Aufenthalts bei und in Athen gelten, kann nicht in Zweifel gezogen werden.

105) Plutarch. l. c. 12. Appianos l. c. 30.

106) Vgl. Völkel l. c. S. 38.

107) Plinius XXXVI, 5.

108) Die hierher gehörigen Beweise findet man im 6ten Bande von Ersch's und Grubers allgem. Encyclop. der Wissensch. Artikel Attika von K. O. Müller S. 233. Hirts Abhandlung über den Tempel des kapitolinischen Jupiter findet sich in den Schriften der Berliner Akademie 1812—1813, und die Stelle, die wir hier im Sinne haben, daselbst S. 30.

109) K. O. Müller l. c. nach Hirt l. c.

110) Ebendaselbst.

111) Ebendaselbst. Vgl. die griechische Anthol. IX, No. 701. 702. Jacobs Ausg.

112) Lukianos Ikaromenippos Cap. 24. Siehe Müller l. c.

113) Appianos l. c. Cap. 38. Vgl. Böttigers Andeut. S. 66 flg. und Müller l. c. S. 235. Die Ruinen des Odeon hat Le Roy Monumens de la Grece pl. XII.

113b) Vitruvius V, 9.

114) Pausanias IV, 33, 4.

115) Ueber die Athene Alalkomenēis (Ilias IV, 8) in dieser Bedeutung siehe Creuzers Symbol. und Mythol. II, S. 710 flg. Ueber das Ansehen Alalkomenäs siehe oben Anmk. 13.

116) Ausser den Stellen, welche im Folgenden zur Aufklärung einzelner das Schicksal dieser Tempel betreffenden Punkte angeführt werden, sehe man Plutarch. Sulla 12. Appianos l. c. 54. Diodor. Sik. de virtt. et vitiis pag. 614. Pausan. IX, 7, 4.

116b) Siehe z. B. Diodor. Sikulos XVI, 56—57.

117) Plutarchos l. c. Cp. 29. Valer. Maxim. I, 2. 3. Von Sullas Aberglauben, namentlich von seinem Glauben an Träume führt Plutarchos l. c. mehre Beispiele an. Vgl. Plutarch. Lucullus Cap. 23.

118) Plutarchos l. c. 19, wo jedoch nur Delphi und Olympia genannt werden. Doch ist es aus Appianos l. c. und Pausan. l. c. wahrscheinlich, dass dies auch von Epidauros gilt. Vgl. Diodor. Sikul. de virtt. et vitiis p. 614.

119) Pausan. l. c. Doch blühete Thebä nicht aufs Neue hervor. Zu Pausanias Zeit war nur die Akropolis bewohnt. Vgl. was Strabo VIII, S. 250 über Lakonien sagt, und ebendaselbst S. 257 über Mykene u. s. w.

120) Plutarchos im Pompejus Cap. 24.

121) Plutarch. Sulla 25—26. Strabo XIII, 419. Athenäos Deipnos. B. V, Cap. 53.

122) Dio Kassios LIV, 7. Winckelm. Werke VI, 1, 216 flg. In den Anmerkungen wird Planche 18 statt 19 bei Roy angeführt, wo man die Ruinen des dem Augustus geweiheten Tempels findet.

Digitized by Google

123) Pausan. I, 20, 4 u. A. Man sehe hierüber, so wie überhaupt über das Schicksal der Denkmäler unter den römischen Kaisern den Theil von Winckelmanns Kunstgeschichte, der von der Kunst bei den Römern in dieser Periode handelt (in Winckelmanns Werken Bd. 6) und seine Schrift: Kunst der Zeichnung unter den Griechen im 7ten Bande, so wie das Register zu seinen Werken unter den Wörtern: Athen, Augustus, Caligula u. s. w. Vgl. Völkel l. c. S. 69 flg. u. A.

123 b) Ueber diese Unsitte siehe Böttigers Andeut. S. 212—213. Wie weit man dieses Unwesen auf Rhodos in dem ersten christlichen Jahrhundert trieb, davon erhält man, wenn man auch die rhetorische Ausschmückung abrechnet, den deutlichsten Begriff durch die Rede, welche Dio Chrysostomos über diesen Gegenstand an die Rhodier schrieb. Sie ist die 31ste unter seinen Reden. Auch von anderen Oertern werden Beispiele in dieser Rede angeführt (z. B. S. 227 Ed. Reisk.). Man vgl. desselben Verfassers Or. XXXVII, wo mehre Beispiele so wol von der hier genannten, als von anderen geschmacklosen und gewissenlosen Verfahrungsarten mit den Werken der Kunst angeführt werden.

124) Man sehe besonders Suetonius im Calig. 22. 34. Vgl. Winckelmanns Werke VI, 1, 235 flg. VII, 223. Völkel l. c. S. 93 flg. Ueber das dem Augustus geheiligte Heroon Dio Kass. 59, 7.

125) Zur Aufklärung über die Kunst und ihr Schicksal unter Claudius verweise ich blos auf Winckelm. Werke VI, 1, 237 flg.

126) Tacitus Annal. XIII, 3. Sueton. Nero 52—53 und an mehren Stellen.

127) Plinius XXXIV, 19, 6.

128) Senecas Briefe 88. Vgl. den 90sten Brief u. A.

129) Plutarch. Flamin. 12. Sueton. Nero 24. Themist. Or. XIX, S. 226. C.

130) Sueton. l. c.

131) Tacit. Annal. XV, 41 flg. Sueton. l. c. 38. Dio Kassios LXII, 16—18.

132) Tacit. l. c. 45. Sueton. l. c. Vgl. ebendaselbst 32. Dio Kass. l. c. 18. Siehe ausserdem Anmk. zum Winckelm. VI, 2. S. 818 No. 1225.

133) Pausan. X, 7, 1. Vgl. Valois des richess. du temple de Delph. Acad. des inscript. T. III, S. 78 flg.

134) Winckelm. Werke VI, 1, 259 flg. VII, 226. Den Streit über den Marmor betreffend, aus welchem Apollo verfertigt ist, sehe man z. B. Völkel l. c. S. 98. Lanzi über die Sculptur der Alten in der deutschen Uebersetzung 1816 S. 53, wo Lanzi die von Visconti verworfene Meinung annimmt. Hierüber, so wie zugleich über Antium, das schon früher des Kaisers Lieblingsort gewesen war, sehe man die Anmk. zu Winckelm. Werken VI, 2, S. 319—320.

135) Pausan. V, 26. Bei Sickler l. c. S. 274 steht statt dieser

Digitized by Google

und der folgenden Stelle des Pausanias ganz ohne Grund Tacit. Annal. XV, 41.

136) Pausan. V, 25, 5.

137) Man sehe hierüber Fea zu Winckelmanns Storia u. s. w. T. II, S. 416. 424. Heyne de priscae artis operibus, quae Constantinopoli exstitisse memorantur in den commentt. Götting. T. XI, P. 9; die Anmk. zu Winckelm. Werken VI, 2, S. 406. 418 flg.

137 b) Dio Chrysostomos Or. XXXI. Ed. Reisk. Vol. I, S. 644, wo Akratos im Texte Kraton genannt wird; eine Stelle, in deren Behandlung kein Herausgeber, so viel ich weiss, glücklich gewesen ist.

138) Tacit. Annal. XVI, 23.

139) Pausan. V, 12, 7. Vgl. Böttigers Andeut. S. 124, wo seine Geschenke an den Tempel in Olympia und an die argivische Here erwähnt werden.

140) Plutarch. Lucullus 20. Vgl. Völkel l. c. S. 65.

140 b) Siehe z. B. Cicero gegen Verres IV, 6 — 7.

141) Die Briefe an den Atticus I, 1. 3. 4. 6—10. Vgl. Völkel l. c. 65 — 66.

142) Plinius XXXIV, 17. Vgl. die vorhin erwähnte Rede des Dio Chrysostomos an die Rhodier.

143) Man sehe z. B. über Sikelien Strabo VI, S. 187 flg.

144) Livius XXVI, 34.

145) Die Hauptstelle hierüber ist Strabo VI, S. 192 flg. Vergl. Pausan. X, 13, 5 u. A., die zum Theil in den folgenden Anmkk. genannt werden.

146) Strabo l. c.

147) Livius XXVII, 16.

148) Plinius XXXIV, 18.

149) Plinius l. c. Strabo l. c. S. 192.

150) Livius l. c. Plutarch. Fab. Maxim. 22. Marcellus 21.

151) Plinius l. c. Strabo l. c. Plutarch. ll. cc.

152) Strabo l. c. Hätte Sickler l. c. S. 144 flg. diese Stelle benutzt, dann würde er so wol leichter, als auch bestimmter seine übrigens richtige Meinung bewiesen haben, dass die Römer nicht die übrigen Denkmäler dieser Stadt unangerührt liessen, mit Ausnahme jenes Bildes des Hercules. Völkel l. c. S. 15 flg. hat die angeführte Stelle des Strabo, hat aber auf jeden Fall diesen Gegenstand nicht ganz klar dargestellt. Die übrigen Bemerkungen, zu welchen die hier berührte Stelle bei Sickler Veranlassung geben könnte, übergehe ich.

153) Die Hauptquelle für Alles, was Verres betrifft, sind natürlicher Weise Ciceros verrinische Reden, auf die hier im Allgemeinen verwiesen wird. Was die hier erwähnten Umstände betrifft, sehe man Act II, B. 1, Cap. 22.

154) Man sehe z. B. Cic. I, 19. 20.

155) Cicero l. c. IV, 13 flg. 21.

Digitized by Google

156) Cicero l. c. IV, 27—32.

157) Cicero l. c. IV, 16. 1, 19.

158) Cicero l. c. IV, 58.

159) Fraguier de la Gallerie de Verres in den Memoir. de l'Academie des inscript. T. IX. Völkel l. c. 47 flg. Sickler l. c. 161 flg. Facius in den Miscellen zur Geschichte der Cultur und Kunst des Alterthums 1805 S. 150 flg. unter dem Titel: des Römers Cajus Verres Sammlung von Kunstwerken und Kostbarkeiten. Man vergleiche unter Anderen z. B. Meierotto über Sitten und Lebensart der Römer 2ter Th. S. 43 flg. Die im Texte angeführte Preisabhandlung enthält verschiedene Supplemente auch zu dem bei Facius mitgetheilten Verzeichniss der verrinischen Kunstsammlung.

159 b) Als allgemeine Uebersicht siehe Cicero l. c. V, 72.

160) Z. B. II, 5. IV, 2. 12 und an mehren Stellen.

161) Polyb. XXII, 26. Livius XXXVII, 45.

162) Cicero gegen Verres Act II, B. I, 21 nennt diesen Triumph. Livius XXXVII, 59 beschreibt ihn umständlicher. Vgl. Plinius XXXVII, 6. XXXIII, 53. In der Angabe des Gewichtes von den in Gold und Silber ausgearbeiteten Kunstwerken weichen zwar Plinius und Livius von einander ab, besonders im Gewicht des Goldes, aber diese Abweichung hat doch keinen Einfluss auf die Sache selbst, und auf die Wirkung einer solchen Beute, auf welche Plinius bei dieser, wie bei mehren Gelegenheiten, aufmerksam macht. Unter den Gegenständen, an welchen die Römer bei dieser Gelegenheit zuerst Geschmack erhielten, nennt Plinius vestes attalicae und triclinia aerata.

163) Livius XXXVI, 59. Vgl. Völkel l. c. S. 20. Anmk. 33, wo er oppidorum simulacra centum triginta quatuor (tulit in triumpho) von Statuen erklärt, aber doch zugleich die Erklärung: Abbildungen oder Gemälde von den Städten selbst, berührt. Auch Winckelmann hat diese Stelle von Statuen erklärt; man sehe seine Werke VI, 179, wo er jedoch etwas zu allgemein sagt: „eine unglaubliche Menge Statuen." Eine wichtige Stelle ist bei Quintilian Inst. VI, 3, 61.

164) Siehe Plinius an den in Anmk. 162 angeführten Stellen.

165) Cicero gegen Piso 25. Tacit. Annal. II, 41. Plin. XXXV, 7, wo auch von dem erwähnten Gemälde auf dem Capitolium die Rede ist. Vgl. Plinius V, 5. Sueton. Nero Cap. 46. Man sieht leicht, dass dieselbe Bedeutung nicht überall passt.

166) Man sehe z. B. Plutarchos im Lucullus Cap. 19. 20. 23—29. Strabo bei Gelegenheit der Eroberung von Sinope S. 377. Vgl. hierüber unten.

167) Plutarch. l. c. Cap. 37.

168) Plutarchos l. c. Cap. 39. Bei Völkel S. 58 Anmk. 95 steht 59 statt 39. Ebenso ebendaselbst S. 60 Anmk. 2. Plinius XXXIV, 19, 35 statt 36. Es ist beinahe überflüssig zu bemerken, dass Sickler S. 249 dieselbe Zahl, wie Völkel, hat. Alles, was wir so wol bei Plutar-

Digitized by Google

chos, als bei anderen Schriftstellern, z. B. Vellejus Paterc. S. 37 A, über den Lucullus lesen, bestätigt ganz diese seine Prachtliebe, und selbst der in gegenwärtiger Schrift mitgetheilte Ueberblick giebt einen Beitrag dazu.

169) Plutarch. Lucull. 37.

170) Plutarch. l. c. 39. Vellejus Paterc. S. 37, A.

171) Plutarch. l. c. 23.

172) Man sehe hierüber im Allgemeinen Plutarch. l. c. 38 flg.

173) Plutarch. l. c. 40.

174) Plutarch. l. c. 39. Tacit. Annal. VI, 50. Sueton. Tiber. 73 u. A.

175) Plutarch l. c. 39. Tacit. Annal. XI, 32. 37.

176) Ausser der in der folgenden Anmerkung angeführten Stelle des Strabo sehe man über diesen Künstler Pausan. VI, 16, 7. 17, 3, wo Werke von ihm genannt werden.

177) Das Ausführlichere über diese Begebenheit sehe man bei Strabo XII, 376—377. Plutarch. Lucull. 23. Appianos über den mithridat. Krieg Cap. 83.

178) Ueber den Künstler Kalamis, sein sehr ungewisses Zeitalter, seinen Kunststyl und seine zahlreichen Werke, die oft vom Pausanias, Plinius u. A. erwähnt werden, findet man mit den hierher gehörigen Citaten die wichtigsten Nachrichten, zugleich mit scharfsinnigen Untersuchungen, in den Anmerk. zu Winckelmanns Werken VI, 2, 121—122. Lanzi über die Sculptur der Alten in Langens Uebersetzung S. 39—40. und Langens Beilage 76—77. Schorn über die Studien der griechischen Künstler S. 263 flg. Thiersch über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen 2te Abhandlung S. 27—29 und die Anmk. S. 44. Man vergleiche jetzt auch Meyers Kunsthistorie S. 76, und Sillig Catalog. artific. Graecorum et Romanorum. Dresd. et Lips. 1827. 8.

179) Ueber dieses Denkmal und dessen Wegführung durch Lucullus siehe Plin. XXXIV, 18. IV, 27. Strabo VII, 220. Publ. Victor de regionibus urbis Romae, Reg. VIII, in Graevii Thes. antiquitt. romann. T. III, pag. 42. K. O. Müller in den Wiener Jahrb. B. 38, S. 277. Appian. de bello Illyr. cp. 30.

180) Man sehe hierüber Winckelm. Werke V, 104. 207 und die zu diesen Stellen gehörigen Anmerkungen.

181) Plinius XXXIV, 19, 36.

182) Plinius XXXV, 40, 23. Vgl. 24. Einen Eros und eine Methe hatte Pausias in dem epidaurischen Tholos gemalt, Pausanias II, 17, 3.

183) Siehe Wurm de ponderum, nummorum cet. rationibus apud Roman. et Graec. 1821 § 34 und Tab. XIII.

184) Völkel l. c. 58 und mit ihm Sickler l. c. S. 250. Nach Völkel hatte Lucullus dieses Gemälde von einem gewissen Dionysios in Athen gekauft. Er folgt darin der älteren Lesart: „emit a Dionysio Athenis.“ Andere Ausgaben haben nach Handschriften: „emit Dionysiis Athenis,“ eine

Digitized by Google

Lesart, die selbst die Variante Dionysius, die nur in einem Codex vorkommt, zu empfehlen scheint. Sillig v. Pausanias hat Dionysiis.

185) Göthes Werke B. I, Abth. I, S. 280 flg.

186) Wurm l. c. § 21. Tab. X.

187) Plinius XXXV, 45. Vgl. Plinius XXXVI, 4, 13, wo erzählt wird, dass M. Varro, der nach der ersten Stelle grossen Werth auf diesen Künstler setzte, von ihm einen Löwen mit spielenden Amorinen besass. Es lebten mehre berühmte Männer dieses Namens im Alterthum; man sehe Diogenes Laertios IV, 45. Vgl. Sillig l. c. voc. Archesitas.

188) Völkel l. c. S. 59, wo die Summe zu 2500 Reichsthaler angeschlagen wird. Sickler S. 250 folgt ganz Völkel. Vielleicht hat eine Stelle bei Winckelmann in seiner Abhandlung über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst — siehe Winckelmanns Werke I, S. 40 — Veranlassung zu diesem Missverständniss gegeben, dass es ein Modell war, welches Lucullus so theuer bezahlte. In den Anmerkungen zu Winckelmanns Werken VI, 2, 11 sind Plinius Worte richtig so erklärt, dass Lucullus diese Summe für eine Statue der Felicitas versprochen hatte.

189) Plutarch. Lucull. 42. Isidor. Orig. VI, 5. Isidorus weicht vom Plutarchos darin ab, dass er sagt, diese Bibliothek sei Kriegsbeute gewesen, Plutarchos dagegen behauptet, Lucullus habe sie auf eine rühmliche Weise — für sein Geld — gesammelt. Lilienthal hat in Struves Introductio in notitiam rei litterariae et usum bibliothecarum (Ausg. 1729) S. 173 versucht, diesen Widerspruch so weg zu erklären, dass Lucullus die Bücher für das Geld kaufte, das er sich in dem pontischen Kriege erworben hatte. — Die älteren Schriften über die Bibliotheken der Alten findet man in Fabricii Bibliographia antiquaria (1760) S. 953 flg. Vgl. Facius l. c. Ueber die Bibliotheken der Alten S. 20 flg.

190) Plinius XXXIV, 17.

191) Plutarch. Pompejus 40.

192) Plinius XXXIV, 10, 3. Vgl. Publ. Victor de regionibus urbis Romae bei Graevius l. c. pag. 46. Reg. XI, wo Aedes Herculis Olivari s. Olivarii vorkommt.

193) Cicero gegen Verres IV, 3. Sillig im Catalog. artif. Rom et Graec. unterscheidet beide.

194) Völkel l. c. 64.

195) Böttiger Andeut. 142 flg.

196) Cicero in den philipp. Reden II, 42.

197) Plinius XXXVII, 6 flg. Es ist bekannt, wie uneinig man in Ansehung des Stoffes ist, aus welchem die murrhinischen Vasen verfertigt wurden. Die wichtigsten Quellen hierüber sehe man in Becks Grundriss der Archäologie S. 150. Vgl. Claracs Descript. des Antiques cet. pag. 403.

198) Plinius l. c.

199) Plinius ebend. 7. Wo in dem, was über diesen Triumph

Digitized by Google

folgt, keine besondere Angabe der Quellen sich findet, wird auf Plinius l. c. 6 flg. verwiesen. Plutarch. Pompejus 45. Appianos über den mithridat. Krieg 116—117. Vgl. Völkel S. 61 flg. Sickler 253 flg.

200) Vellejus Paterc. S. 40 B. sagt, dass Pompejus mehr als alle Andere, Paulus Aemilius ausgenommen, in die Schatzkammer brachte. Lipsius zeigt, dass diese Stelle wahrscheinlich corrumpirt ist, auf jeden Fall ist dies unrichtig.

201) Diese Kleinodien waren zugleich mit einer ungeheuren Menge der übrigen Kostbarkeiten, z. B. 2000 Trinkgefässen aus Onyx, alle mit Gold eingelegt, in Talauri gefunden worden, wo Mithridates eine so grosse Niederlage hatte, dass dreissig Tage zum Empfang desselben gebraucht wurden. Appianos l. c. 115. Ueber Kabira, als Niederlage für die vortrefflichsten von den mithridatischen Kostbarkeiten, welche Pompejus dem Capitolium schenkte, vergl. Strabo XII, 383. Ueber Alexanders Chlamys s. Appianos l. c. 117.

202) Ueber die Sitte die Bilder abwesender Ueberwundener im Triumph vorzutragen siehe Dio Kassios LI, 21. Plutarch. Anton. Cap. 86.

203) Plinius XXXIII, 54.

204) Plinius XXXVII, 6.

204 a) Plinius XXXV, 40, 24. Vgl. XXXVI, 24, 7. Athenäos XIII, 2.

204 b) Plinius XXXVII, 5.

205) Siehe z. B. Strabo V, 163. Vgl. das, was ich in dem Vorhergehenden über die öffentliche Anwendung gesagt habe, die Pompejus von seiner Beute machte, wie auch das, was in dem Folgenden hierüber gesagt wird.

206) Tacit. Annal. XIV, 20.

207) Plinius erwähnt dieses Theater öfter XXXIV, 17. XXXV, 40. XXXVI, 2. 8. 24, 7. 64. Siehe Völkel l. c. 42 flg.

208) Ausser mehren von den im Laufe dieser Entwicklung angeführten Stellen sehe man Plutarch. Pomp. Cap. 40. Cassiodoros Varr. IV, Ep. 51 pag. 71—72 u. A.

209) Tacitus l. c. in der Anmk. 206. Cicero de officiis II, 17, wo zugleich seine übrigen Gebäude erwähnt werden.

210) Plutarch. l. c. 42.

211) Plinius XXXVI, 24, 7.

212) Plinius VII, 3.

213) Ciceros Brief an den Atticus IV, 9. Ueber die öffentlichen Festspiele, durch welche dieses Theater eingeweiht wurde, Ciceros Briefe ad divers. VII, 1.

214) Plinius XXXIII, 16. Tiberius hatte im Sinne das pompejanische Theater in Stand zu setzen, vollführte dies aber nicht. Sueton. Tib. 47.

214 b) Cassiodor. Varr. IV, Ep. 51 pag. 71—72.

215) Ueber die verschiedenen Bedeutungen von Curia sehe man z. B. Ernestis Clavis Ciceron. v. Curia. Es ward so wol von dem Ver-

Digitized by Google

sammlungsorte der Curien zur Verhandlung über ihre Angelegenheiten, als auch, wie hier, von den Versammlungsörtern des Senats gebraucht.

216) Plinius XXXV, 35. Vgl. Völkel l. c. 63 Anmk. 11, wo de la Nauze's Erklärung angeführt wird. Sollte ich vielleicht mehr in diese Worte des Plinius gelegt zu haben scheinen, als der Verfasser damit gemeint hat, so bietet sich die einfachere Deutung jedem dar, dass es ungewiss sei, ob der Maler den Krieger aufsteigend oder herabsteigend habe vorstellen wollen.

217) Aristoteles in seiner Poetik Cap. VI, § 15 nennt ihn ἠθογράφος. Eine genauere Erörterung dieses Ausdrucks, und überhaupt der Eigenschaften und Werke des Polygnotos und der übrigen hier genannten Künstler gehört in die Kunstgeschichte selbst.

218) Plinius XXXV, 40, 28. Ueber die schwierige Erklärung der Worte in dieser Stelle, welche das Verhältniss zwischen Praxiteles und Nikias betreffen s. Winckelm. Werke VI, 1, 91 flg. 2, 180 flg. Vgl. Sillig l. c. voc. Nikias.

219) Plinius XXXV, 40, 24. Vgl. ebend. 23.

220) Plinius XXXV, 37. Vgl. ebend. 40, 32. Quinctilian XII, 10, 6. Vgl. unten Anmk. 345.

221) Propert. Eleg. II, 32, 11—12. Vgl. in Barths Ausg. Clavis Propert. voc. Pompeius.

222) Cicero Divinat. II, 9. Sueton. Octav. 31.

223) Sueton. Cäsar 88.

224) Sueton. Octav. l. c.

225) Cicero gegen Flaccus 28.

226) Man sehe die oben Anmk. 68 angeführten Stellen.

227) Unter mehren Stellen beim Polybios XXXII, 8—16. Wie Paul. Aemilius seine Kinder erzog, Plutarch. Paul. Aemil. Cap. 6.

228) Appianos über den pun. Krieg Cap. 132, und darnach Polybios in den Fragmenten B. XXXIX, 3. Polybios war hier Augenzeuge, und die Quelle des Appianos.

229) Siehe oben Anmk. 69. Vgl. die aus Appianos in der folgenden Anmk. angeführte Stelle. Ueber die Ausplünderung des kostbaren Apollonion dessen in dem Vorhergehenden erwähnt ist, siehe Appianos l. c. 127.

230) Appianos l. c. Cap. 135.

231) Plutarch. Flaminius 1.

232) Suetonius in Augusts Leben Cap. 29—30.

233) Dio Kassios LI, 17.

234) Plinius XXXVI, 14 flg.

235) Plinius XXXVI, 4, 8.

236) Völkel l. c. S. 70.

237) Strabo XIII, S. 409.

238) Völkel l. c.

239) Strabo l. c.

Digitized by Google

240) Plinius XXXIV, 19, 3.

241) Sueton. Augustus Cap. 57.

242) Sueton. l. c. 30. Livius IV, 20 bei Gelegenheit des dem Jupiter Feretrius geweiheten Tempels.

243) Sueton. l. c. 57, wo ein paar Beispiele angeführt werden.

244) Sueton. l. c. 43—45.

245) Sueton. l. c. 31.

246) Pausanias VIII, 46. Ueber Athene Alea und ihre Tempel in Tegea ebend. Cap. 45—47. Vgl. Cap. 4, 5. Auch in der Stadt Alea und an anderen Oertern hatte diese Göttin Tempel. Pausan. VIII, 23, 1 und an mehren Stellen. Ueber die Mythe selbst und die Bedeutung, welche Creuzer in derselben gefunden hat, siehe dessen Myth. u. Symb. besonders II, 778 flg.

247) Pausan. l. c. Cap. 46.

248) Pausan. l. c. *ἀρχαῖον ἄγαλμα.* Zwar ist die gewöhnliche Lesart an dieser Stelle Endios, aber es ist wahrscheinlich, dass Pausanias hier von dem Endoeos (*Ἐνδοῖος*) spricht, der auch anderswo bei ihm vorkommt (Pausan. I, 26, 5. VII, 5, 4). In dem neuen Texte von Siebelis finden wir die Lesart *Ἐνδοῖος*. Vgl. die Anmk. zu Winckelmanns Werken VI, 2, 8. Auch Thiersch über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen 1ste Abhandl. Anmk. S. 24 (vergl. 2te Abhandl. Anmk. S. 32) nimmt ohne weitere Bemerkung die Lesart Endoeos an. Ebend. hat Thiersch eben so, wie Völkel l. c. S. 71, unrichtig, dass das hier erwähnte Athenen-Bild der Stadt Alea in Arkadien weggenommen sei. — Noch eine andere Variante in diesem Namen kommt bei Athenagoras *πρεσβ. περὶ Χριστιαν.* Ed. Rechenberg. pag. 134 vor, wo er Endyus genannt wird. Bei dem Plinius kommt der Künstler Endoeos, so viel ich weiss, gar nicht vor.

249) Pausan. I, 26, 5.

250) Thiersch l. c.

251) Wir werden unten hierauf zu sprechen kommen.

252) Plinius VII, 54.

253) Plinius spricht von diesen Gemälden XXXV, 10, eine Stelle, die zwar dunkel ist, aber durch die deutlichere XXXV, 36, 16 aufgeklärt wird. Wie die erste dieser Stellen mit Dio Kassios LI, 21, wie man in den Anmerkungen zu Plinius l. c. gethan hat, in Verbindung gesetzt werden kann, sehe ich nicht ein.

254) Sueton. Aug. Cap. 29. Ovid. Fastor. V, 550 sq.

255) Plinius XXXIV, 18. Bei Völkel l. c. S. 74 Anmk. 31 steht unrichtig XXXIV, 8.

256) Sueton. l. c. Vgl. Cap. 57. Auf die Einweihung dieses Tempels zielt z. B. Horatius Od. I, 31: „Quid dedicatum poscit Apollinem vates“ flg. Ovidius in der Ars amand. III, 389.

257) Ausser Sueton. l. c. z. B. Dio Kassios XLIX, 15.

258) Ovidius l. c. III, 390. Dio Kassios LIII, 1.

Digitized by Google

259) Propert. II, 31, 3, 9.

260) Sueton. l. c. Dio Kassios LIII, 1. Vgl. die sorgfältige Abhandl. von Lürsen de templo et bibliotheca Apollinis Palatini liber singularis, der noch eine zweite: de bibliothecis urbis Romae beigefügt ist. Franeq. 1719.

261) Plinius XXXVI, 4, 7.

262) Es ist hier der Ort nicht, tiefer auf die Charakteristik dieses Künstlers, oder auf die sehr schwierige Frage über sein Zeitalter tiefer einzugehen. Hierüber, so wie über seine Werke, und die noch übrigen Denkmäler, die als Nachahmungen von ihm betrachtet werden können, wird in der Kunstgeschichte gehandelt. Hier sei es genug zu verweisen z. B. auf Heynes antiquar. Aufsätze I, 230 flg. Böttigers Andeut. S. 153 flg. Lanzi über die Sculptur der Alten (1816, 4.) S. 46 flg. Winckelm. Werke VI, 2, 84 flg. u. M. Sillig l. c. voc. Skopas u. A.

263) Propert. Eleg. II, 31, 5.

264) Ebend. Vs. 15—16.

265) Ueber die Bilder derselben in diesem Tempel siehe unten.

266) Völkel l. c. 72, wo in der Anmk. 26 Elegie 23 statt 31 steht.

267) Propert. l. c. 7—8, „vivida signa."

268) Antholog. Jacobs Ausg. IX, 713—742, 793—798. Vergl. Plinius XXXIV, 19, 3. Jene kleinen Gedichte sind zum Theil von Ausonius übersetzt. Man vergleiche Sonntags Unterhaltungen für Freunde der alten Litterat. I H. S. 100 flg., und Göthes Kunst und Alterthum II B. 1 H. Ueber das hier erwähnte Denkmal sehe man z. B. Böttigers Andeut. S. 144 flg., und über Myron im Allgemeinen ebend. S. 129 flg. die Anmk. zu Winckelm. Werken VI, 2 S. 114 flg. u. M.

269) Cicero gegen Verres IV, 60.

270) Prokop. de bello Goth. IV, 21.

271) Göthe und Meyer ll. cc. in der Anmk. 268. Vgl. Meyers Geschichte der bildend. Künste bei den Griechen S. 74.

272) Eine andere Erklärungsart findet man z. B. bei Stieglitz in den Archäol. Unterhalt. 2te Abth. S. 190—191. Man vergl. nun K. O. Müller in den Wiener Jahrbb. d. Lit. (siehe unten Anmk. 703) B. 38 S. 288.

273) Antholog. l. c. No. 733.

274) Antholog. l. c. IX, 743. Vgl. No. 746. 747. 750.

275) Plinius XXXVI, 4, 6. Ueber diesen Künstler siehe Böttigers Andeut. S. 176 flg. Ueber den Namen siehe die Anmk. zu Winckelmann VI, 2, 163. 164. Thiersch Epochen III, Anmk. S. 90.

276) Siehe oben Anmk. 264.

277) Plinius XXXVI, 4, 10.

278) Pausan. II, 32, 3.

279) Plin. l. c. ... „cui signo caput reposuit Aulanius Evander." Auch in seiner Kunstgeschichte ist Meyer derselben Meinung, wie in den Anmerkungen zu Winckelmann.

280) Winckelm. Werke VI, 1, 201. VII, 208. VI, 2, 135. Anmk. 458.

Digitized by Google

Winckelm. sagt VI, 1, 78 zu unbestimmt, dass dieses Bild im Pallaste des Kaisers in Rom stand.

281) Winckelm. ll. cc. VI, 1, 201. VII, 208 und die Anmk. dazu.

282) Propert. II, 31, 3—4. Ovid. Amor. II, 2, 4. Vgl. die in der folgenden Anmk. citirte Stelle.

283) Der Scholiast zu Persius Satyren II, 56 erzählt dies nach dem Scholiasten Acron. Wo an dieser Stelle, wie in der Ausgabe, die ich vor mir habe — bei Wettstein 1684 — Aegisthi steht, ist dies ein offenbarer Fehler statt Aegypti, wie ich auch anderswo citirt finde.

284) Plinius XXXVI, 4, 2.

285) Z. B. Winckelm. Werke VI, 1, 6—7. Völkel l. c. S. 72. Böttigers Andeut. S. 50. Schorn über die Studien der griechischen Künstler S. 183—184 u. A.

286) Wie das unmittelbar vorhergehende Anthermus Veranlassung dazu hat geben können, dass dieser Name statt des ähnlichen Athenis zu stehen kam, ist leicht einzusehen. Eine von den Handschriften hat nach Thiersch Bemerkung das zwischen beiden schwankende Anthemus. Aber aller Zweifel scheint durch das Zeugniss gehoben zu werden, welches wir theils bei dem Scholiasten zu Aristophanes Vögeln V. 575 nach Berglers Ausgabe, wo auf Veranlassung einer geflügelten Nike der Vater des Bupalos und Athenis erwähnt wird, theils bei Suidas v. Ἱππώναξ finden, wo von Hipponax gesagt wird, er habe seine Galle über Bupalos und Athenis ausgegossen, weil sie sein hässliches Aussehen so nachgeahmt hätten, dass er dadurch zum Spott und Gelächter wurde. (Diese Erzählung, auf deren nähere Umstände wir uns hier nicht näher einlassen können, kommt bei mehren Schriftstellern vor, z. B. bei Plinius l. c.) Dass Eudocia Violar. S. 248 v. Ἱππώναξ dieselben Worte, wie Suidas, hat, spricht vielleicht für die Meinung, dass sie beide ihre Nachricht aus einer gemeinschaftlichen älteren Quelle entlehnt haben. Harduin nahm die Lesart Athenis beim Plinius an. Man sehe über die hier behandelte Frage Thiersch über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen, 2te Abhandl. S. 35 und Anmk. S. 58 No. 97. In den Anmerkungen zu Winckelm. VI, 2, 13 Anmk. 26 wird nur gesagt, dass man aus Plinius die Unrichtigkeit der Annahme sehe, dass Bupalos und Anthermus Brüder wären. In Meyers Gesch. d. bildend. Künste bei den Griechen habe ich nichts über diesen Gegenstand gefunden. Vgl. Sillig in Jahns Jahrbb. für Philolog. II, 1, 12 und im Catalog. artif. S. 49 flg. Die oben angeführte Stelle aus den Schol. zu Aristoph. hat nun auch K. O. Müller benutzt in den Wiener Jahrbb. d. Lit. (siehe unten Anmk. 703) Bd. 38 S. 279.

287) Man sehe z. B. Heynes antiquar. Aufsätze I, S. 226. Böttigers Andeut. S. 50. Thiersch l. c.

288) Man sehe hierüber Plinius l. c. Vgl. z. B. Pausan. IX, 35, 2. IV, 30, 4, wo Arbeiten von Bupalos erwähnt werden.

289) Plinius Worte l. c. sind: „Romae signa eorum sunt in Palatina

Digitized by Google

aede Apollinis, in fastigio, et in omnibus fere, quae Divus Augustus fecit.“

290) Vergl. Thiersch l. c. S. 36.

291) Völkel l. c. S. 72: „Aus Chios, Delos und anderen Inseln waren die vielen marmornen Statuen auf dem Fronton des Tempels des palatinischen Apollo, und fast auf allen Gebäuden Augusts, lauter Arbeiten zweier alten berühmten Bildhauer, des Bupalos und Anthermus.“ Siehe oben über die Namen.

292) Propertius II, 31, 11: „Auro Solis erat supra fastigia currus.“

293) Man sehe z. B. Hirts mytholog. Bilderb. S. 35 und Tab. IV No. 8.

294) Plinius XXXVI, 4, 10.

295) Propert. II, 31, 12—14.

296) Siehe die homer. Gedichte. Pausan. I, 12, 4 u. A. Hirt in Böttigers Amalthea I, 219 flg. ausser den älteren Abhandlungen von Heyne so wol in den nov. Commentatt. Soc. Goetting. T. I, als in den antiquar. Aufs. II, 149 flg.

297) Mit der aus Propert. angeführten Stelle vergl. man z. B. Virgil. Georg. III, 26. Cicero gegen Verres IV, 56 u. A.

298) Plinius XXXIV, 8. Es ist aus Plinius Worten: „placuere et lychnuchi pensiles in delubris, *aut* arborum modo mala ferentium lucentes“ nicht klar, ob er zwei Arten unterscheidet, eine, welche hing, oder eine andere, welche mehre Arme hatte, oder ob dieses „*oder*“ eher blos eine verschiedene Art diese Candelaber zu bezeichnen sei, die also dadurch kenntlich gemacht werden konnten, dass man sie entweder pensiles oder lucentes arborum modo cet. nannte. Für diese letzte Erklärung scheint Publ. Victor de regionibus Urbis, Reg. X, zu sprechen, wenn er sagt: „Aedes Apollinis, ubi lychni pendebant instar arboris mala ferentis.“ Ich vermuthe, dass der Sinn der bei beiden vorkommenden Vergleichung der sei, dass die Flammen, wenn sie brannten, sich zwischen den Armen der Candelaber, wie die Frucht zwischen den Zweigen des Baums ausnahmen.

299) Publ. Victor l. c.

300) Suetonius Aug. Cap. 29. Vergl. ebend. 91 und Dio Kassios LIV, 4.

301) Publ. Victor l. c.

302) Man sehe hierüber nach Hieronymus, Procopius u. A. die Anmk. zu Winckelm. Werken VI, 2, 414 Anmk. 1526.

303) Plinius XXXIV, 5. Vgl. Hirt in Böttigers Amalth. I, S. 244. Böttigers Andeut. S. 129—130 nimmt das Entgegengesetzte in Ansehung des Polykletos und Myron an; aber da er nur die hier benutzte Stelle des Plinius anführt, ist diese Aeusserung wol nur als eine Verwechselung zu betrachten, welche der Aufmerksamkeit des gelehrten Verfassers entgangen ist.

304) Strabo XIV, S. 438.

Digitized by Google

305) Plinius XXXIV, 19, 16.

306) Man sehe über diese ganze Untersuchung besonders Thiersch in den Epochen u. s. w. Anmk. S. 34 flg. Anmk. zu Winckelm. Werken V, S. 555 Anmk. 911, woraus man sieht, dass die Lesart bei Plinius nicht ganz zuverlässig ist, welches zugleich der genannte Codex zeigt. Siebelis in dem Künstler-Register zu Winckelmanns Werken B. VIII, voc. Hegesias und Agasias. Schorn im Morgenblatt 1820 No. 41. Sillig l. c. S. 223 flg. erklärt sich gegen die Identität dieser Namen. K. O. Müller in den Wien. Jahrbb. B. 38 S. 276 (siehe unten Anmk. 703) nimmt Hegias und Hegesias für eine Person, unterscheidet aber von ihm den Agasias von dem der sogenannte Borghes. Fechter verfertigt ist.

307) Winckelm. Werke VI, 1, 28. VII, 157 und die Anmerkungen zu beiden Stellen, wo Viscontis wichtige Berichtigung mitgetheilt wird.

308) Dio Kassios LI, 22.

309) Sueton. August. 30. Vergl. ebend., was dort in den Anmerkungen (Ed. Ernesti) aus dem Monumentum Ancyranum angeführt wird. Ueber die Quellen zur genaueren Kenntniss dieses Monumentum Ancyranum sehe man z. B. Becks Grundriss der Archäol. 1ste Abth. 1816 S. 112.

310) Dio Kassios LI, 22. Vergl. Herodian V, 5 und die Anmk. zum Dio Kass. l. c. in Fabricius Ausg. B. I, S. 654—655.

311) Plinius XXXV, 10: „in Curia, quam in Comitio consecrabat (Augustus), duas tabulas impressit parieti“ flg.

312) Apollodoros II, 5, 1, und Heyne im Commentar dazu S. 143. Ueber ein anderes allegorisches Bild von Nemea Plutarch. Alkibiad. Cap. 16.

313) Plinius XXXV, 40, 28.

314) Plinius XXXV, 10.

315) Publ. Victor l. c. Er kommt vor unter den Namen delubrum Caesaris, templum Caesaris, aedes Divi Julii — *ἡρῷον τοῦ Ἰουλίου*. Siehe mehre von den in dem Folgenden angeführten Stellen.

316) Dio Kassios LI, 22. Vergl. Monum. Ancyranum l. c. oben Anmk. 309.

317) Dio Kassios LI, 19.

318) Plinius XXXV, 10.

319) Plinius XXXV, 36, 15. Strabo XIV, S. 452. Anthol. Jacobs. Epigramm. quae in codice Palatino non reperiuntur No. 178—182. (Vgl. Ovid. Ars amandi III, 401—402.) Von diesen Epigrammen bezieht sich jedoch vielleicht No. 180 auf ein anderes ähnliches Gemälde; auch wird darin nicht, wie in den übrigen, Apelles genannt. Aus den hier genannten Quellen sind die im Texte mitgetheilten Nachrichten von diesem Gemälde gezogen. Ueber Apelles sehe man unter den Alten z. B. Plinius XXXV, 36, 10 folg. Vergl. Junius de pictura an mehren Stellen, und Catalogus artificum S. 16 flg. Winckelm. an mehren Stellen und Anmk. V, 2, 214 flg. Ueber die Aphrodite Anadyomene handelt z. B.

Digitized by Google

Voss in den mythol. Brief. B. II, S. 230 flg. Vergl. Sillig l. c. v. Apelles. Diese Winke können zur weiteren Anleitung dienen.

320) Als Werke, von welchen diese Vermuthung gelten könnte, nennen wir, obgleich sie in der Stellung abweichen, eine Bronze-Statue, herausgegeben von Millin in den Monum. inedits II, 28, 29 und darauf in desselben Galler. mythолog. XLIII, 175; eine Carneol-Gemme in Lipperts Daktyl. 1stes Taus. Nr. 239. In der Gallerie Colonna in Rom soll eine gute Marmor-Statue in Lebensgrösse, und in derselben Stellung sein oder doch gewesen sein. Siehe die Anmk. zu Winckelm. Werken VI, 2, 216. Ausser der hier genannten Statue führt Meyer (Gesch. der griech. Kunst S. 180 flg.) ein kleines Bronze-Bild an aus der Galleria reale di Firenze tav. 89.

321) Dio Kassios LI, 22.

322) Sueton. Tiber. 47. C. Caligula 21. Dio Kassios LIX, 6.

323) Plinius XXXV, 40, 28. Pausan. I, 29, 15. Ueber die abweichenden Erklärungen dieser Stelle siehe Winckelm. VI, 1, 93 flg. und Anmk. VI, 2, 185 flg.

324) Pausan. III, 19, 4. Ebend. wird Hyakinthos beschrieben, wie er auf dem amykläischen Throne vorkommt. Ueber den Hyakinthos auf Gemälden siehe Philostratos des Aelteren Icones I, 24 und Philostratos des Jüng. Icon. No. 14.

325) Sueton. August. 29. Strabo V, S. 163. Ovid. Ars amandi III, 391 flg.

326) Man sehe Plinius XXXIV, 14. XXXV, 40, 32. XXXVI, 4, 3. Diese Stellen in Verbindung mit denen, die in den folgenden Anmkk. angeführt werden, zeigen die Richtigkeit dessen, was hier geäussert worden ist. Dass opera und porticus in gleicher Bedeutung gebraucht werden, wenn man sagt, dass etwas zu Octavias Werken (opera) gehöre, oder dass es in oder innerhalb ihrer Bogengänge (in porticibus, intra Octaviae porticus) sei, das bedarf keiner Erklärung.

327) Wenn Völkel l. c. S. 79 sagt, dass dieses Denkmal sich in der hier genannten Schola befand, aber nur Plinius XXXVI, 4, 3 anführt; dann kann zwar die Möglichkeit, dass es dort stand nicht geläugnet werden, aber bei Plinius heisst es doch nur . . Romae in Octaviae operibus, und diese umfassten, wie wir schon bemerkt haben, nicht blos diese Schola.

328) Pausan. I, 14, 6.

329) Pausan. VI, 25, 2.

330) Plinius XXXVI, 4, 8.

331) Ueber Eros, Himeros und Pothos von Skopas in Megara s. Pausan. I, 43, 6. Ueber die Bilder des Praxiteles vom Eros verweise ich der Kürze wegen auf Böttigers Andeut. S. 167 flg. In der florentinischen Sammlung ist eine Gemme mit einem Amor, der den Donnerkeil entzwei bricht. Siehe Winckelm. II, 746.

332) Plinius l. c. „Id demum affirmatur, Alcibiadem esse principem forma in ea aetate."

Digitized by Google

333) Völkel l. c. S. 83—84. — Ich füge hier die Bemerkung hinzu, die ich mich nicht erinnere bei Anderen gefunden zu haben, dass ein Bild von Alkibiades dem Künstler Polykles (circ. Olymp. 102) beigelegt wurde. Dio Chrysostomos (Or. XXXVII, pag. 122. Ed. Reisk.) sah es beschädigt; die Hände desselben waren abgehauen. Ueber einen Asklepios in der Gestalt des Alkibiades in Beroe, der von den Christen entzwei geschlagen wurde, siehe das Supplement zum Liban. orat. XXVII pag. 176 vol. II, Ed. Reisk., herausgegeben von Majo in seiner Ausgabe des Fronto.

334) Plinius XXXVI, 4, 8: multa in eadem schola sq.

335) Plinius l. c. „(Satyri quatuor) ex quibus unus liberum patrem palla velatum Veneris praefert."

336) Ausser anderen Abweichungen hat man statt Veneris gelesen humeris. Man sehe über die verschiedenen Conjecturen zu dieser Stelle Völkel l. c. 79—80. Vgl. Heyne in den antiquar. Aufs. II, S. 64 u. M.

337) Man sehe, um ein Paar unter vielen zu nennen, die Vasenzeichnungen bei Millin in der Gall. mythol. pl. XIII, 337. LXXXV, 338.

338) Ich gestehe, dass es mir nicht gelungen ist, für die im Texte angedeutete Erklärung des praefert befriedigende Beispiele aufzufinden.

339) Creuzer Myth. u. Symb. III, S. 368 flg.

340) Plinius Worte l. c. sind: „alter liberam similiter." Die vorhergehenden Worte, zu welchen diese gehören, oben Anmk. 335.

341) Plinius l. c.

342) Quint. Calab. I, 684 flg.

343) Plinius XXXVI, 4, 5. Cicero gegen Verres IV, 2. Ueber den Irrthum siehe Völkel S. 81 Anmk. 44.

344) Pausan. IX, 27, 3.

345) Siehe oben Anmk. 220. Vgl. Junii Catal. cet. voc. Antiphilus. Winckelm. Werke V, 501, und Meyers Kunstgeschichte nach dem Register. Auch Völkel S. 81 folgt der hier angenommenen Erklärungsweise.

346) Die Mythe von der Hesione in Mosaik dargestellt in der Villa Albani siehe Winckelm. mon. ined. No. 66, und Millins Gall. myth. CXV, 443*. Vergl. Winckelm. Werke V, 38 und Anmk. 213 S. 352.

347) Siehe oben Anmk. 327. Auch an der Stelle, die wir hier im Sinne haben, sagt Plinius (XXXV, 40, 32) nur „nobilissimas autem (tabulas), quae sunt in Octaviae operibus" flg., und Völkel S. 81—82 setzt sie, wie dort, in diese Schola. Statt des Artemon nennt Völkel l. c. den Androbius, der zwar an derselben Stelle bei Plinius vorkommt, aber nicht blos als Meister der hierher gehörigen Gemälde.

348) Als Beispiel will ich hier nur ein Relief auf der Villa Pinciana nennen, welches zugleich so wol den verurtheilten, als den bestraften Marsyas vorstellte. Es findet sich in Winckelm. mon. ined. Nr. 42, und darnach in Millins Gall. myth. XXV, 78.

349) Dio Kassios XLIX, 43.

Digitized by Google

350) Dio Kassios LXVI, 24.

351) Plutarch. Marcellus Cap. 30. Facius in den Miscellen zur Gesch. der Cultur u. d. Kunst d. Alterth. S. 34—35 irrt, wenn er aus dieser Stelle des Plutarch. und aus Ovids Trist. III, I, V, 60. 69 flg. folgert, dass diese Bibliothek in Marcellus Theater war.

352) Siehe die dem Suetonius beigelegte Schrift de illustrib. Grammaticis Cap. 21.

352 b) Plinius XXXVI, 4, 14 wo mehr über diese Künstler vorkommt. Vgl. mit Rücksicht auf vermeinlich Ueberreste der Ornamente, von denen Plinius spricht, das zweite Register zu Winckelm. Werken voc. Batrachus und Saurus S. 302.

353) Plinius l. c.

354) Plinius XXXVI, 4, 10. Vergl. XXXVI, 4, 14. Man sehe hierüber Harduins Anmk. zu dieser Stelle, und Völkel l. c. 83 Anmk. 49.

355) Plinius l. c. sect. 10, wo sich ehemals die Namen Polykles und Dionysios im Texte vor den Worten Timarchidis filii fanden; aber in den besseren Ausgaben sind sie ausgelassen, da sie nicht durch Codices bestätigt werden, und aus dem Vorhergehenden aufgenommen zu sein scheinen. Ueber diese Künstler und den Timarchides sehe man das Künstlerregister zu Winckelmanns Werken. Sillig in Böttigers Amalthea III, 289 flg.

356) Vgl. mit Plinius l. c. über den Heliodoros XXXIV, 19, 34.

356 b) Sillig l. c. S. 358 flg. erklärt die Stelle anders.

357) Diese Nachrichten sind aus Plinius XXXVI, 4, 6. 10. Ueber die doppelte Juno siehe Harduin zu der letzten Stelle, und die Anmk. zu Winckelmanns Werken VI, 2, 56 Anmk. 222. Dass Pasiteles vermuthlich die richtige Lesart sei, darüber vergl. Sillig in d. Amalthea l. c., wo diese ganze Stelle beim Plinius durch eine genaue Kritik verbessert worden ist, was sie so sehr bedurfte. Mit Rücksicht hierauf ist diese Stelle, welche im dänischen Original sich auf den gewöhnlichen Text gründete, jetzt berichtigt worden. Ueber Pasiteles vergl. Thiersch Epochen III, Anmk. S. 93.

358) Plinius XXXVI, 4, 10.

359) Sueton. August. 29.

360) Dio Kassios LVI, 27 am Schlusse. Vgl. Strabo V, S. 163.

361) Ovid. Fasti VI, 637 flg. Vgl. 91.

362) Man sehe z. B. den Index zu dem dritten Bande von Graevii Thes. antiquitt. v. Templum.

362 b) Vgl. Völkel l. c. S. 84 Anmk. 52.

363) Dio Kassios LV, 8. LVI, 25.

364) Plinius XXXIV, 19, 16. Ueber Euphranor siehe Winckelm. Werke an mehren Stellen, besonders VI, 1, 87. 2, 169 flg. In Becks Grundriss der Archäol. S. 87 findet man verschiedene Euphranor betreffende Stellen angeführt. Ich füge hier blos Lukianos im Jup. tragoed. § 7 hinzu, wo Euphranor zugleich mit Phidias, Alkamenes und Myron,

Digitized by Google

als Künstler von gleichem Range mit diesen genannt wird. Diese Stelle finde ich weder bei Junius de pict. Veterum noch bei Sillig.

365) Plinius XXXIV, 19 im Anfang.

366) Ebendas. 19, 33.

367) Man sehe Pausanias VI, 16, 7. 17, 3. Plutarch. im Lucullus Cap. 23. Strabo XII (3, 11) S. 377 in der oben angeführten Ausgabe.

368) Plinius XXXIV, 19, 13. Vgl. ebend. sect. 34.

369) Plinius l. c. sect. 19.

370) Ebendas. sect. 32. Ueber Nikeratos sehe man Junius im Catalogus cet. Piston fehlt in diesem Catalogus.

371) Dies ist offenbar der Sinn der Worte des Plinius XXXV, 36, 4: „Zeuxidis manu Romae — in Concordiae delubro Marsyas religatus."

372) Z. B. auf einer von Tischbeins Vasenzeichnungen (IV, 6) bei Millin in der Gall. mythol. XXVI, 79, und auf einer Gemme in der königlichen Sammlung in Neapel in Hirts mythol. Bilderbuch IV, 9. Beide diese Denkmäler sind dadurch merkwürdig, dass sie uns die wahrscheinlich ältere Mythe, zufolge deren Apollo selbst, nicht wie gewöhnlich Scythen oder Phryger, die Strafe ausführt. Besonders ist dies auf dem zuerst genannten deutlich.

373) Plinius XXXV, 40, 28.

374) Ebend. sect. 40. Es gab mehre Künstler des Namens Theodoros in verschiedenen Kunstfächern. Siehe Junius l. c.

375) Dio Kassios LV, 9. Man sehe ebend. die Anmk. in Reimarus Ausg. — Die Geschenke, welche Augustus diesem Tempel machte, siehe bei Plin. XXXVI, 67. XXXVII, 2.

376) Sueton. August. 29. Ueber das Theater vergl. Dio Kassios LIV, 26 u. A.

377) Plinius XXXVII, 5.

378) Im Allgemeinen sehe man hierüber Sueton. l. c. „a Marco Agrippa complura et egregia." Strabo V, S. 163. Tacit. Annal. XV, 39.

379) Plinius XXXV, 9.

380) Dio Kassios LIII, 27. Vergleiche Ammianus Marcell. XVI, 10, 14. Plinius XXXVI, 24, 1.

381) Dio Kassios LXVI, 24. Ueber die Restauration unter Hadrian und Antonin, so wie einige andere Notizen siehe Bartholomäus Marlianus in Urbis Romae Topographia in Graevii Thes. III, 178. Ueber die Restauration dieses und mehrer anderer Tempel durch Hadrian siehe Spartianus in Adrians Leben Cap. 18.

382) Dio Kassios LIII, 27. Mehr über diesen Tempel bei Plinius, z. B. XXXIV, 7 über die capita columnarum von Syrakusä, die von Agrippa zum Pantheon angewandt wurden. XXXVI, 5, 11, wo die beiden Caryatiden in columnis templi, und die Bildsäulen oben auf dem Gebäude erwähnt werden. Dass der punische Hercules sich hier befand, wie man nach Plinius XXXVI, 5, 12 angenommen hat (siehe z. B. Mar-

Digitized by Google

lianus l. c.) fällt wol nach der jetzt in dieser Stelle bei Plinius gewöhnlichen Lesart weg. Marlianus l. c. nennt ausserdem eine Minerva von Phidias, und eine Venus in diesem Tempel.

383) Plinius u. A., z. B. Martial. III, 20, 15 und öfter. Vergl. die folgenden Anmkk. Bei Dio Kassios werden diese Bäder genannt LIV, 29. Derselbe Schriftsteller LIII, 27 beschreibt ein πυριατήριον Λακωνικὸν, das von Agrippa angelegt war. Kann darunter eine von den bekannten Thermen verschiedene Anlage verstanden werden? Vermuthlich sind sie nicht verschieden.

384) Plinius XXXIV, 19, 2.

385) Plinius XXXIV, 19, 6.

386) Plinius XXXV, 9. Vgl. Völkel l. c. S. 78 Anmk. 40. Die Verbindung bei Plinius mit der hierauf folgenden Notiz bestätigt die Vermuthung, dass diese zwei Gemälde sich in den Thermen befanden. Eine andre hierher gehörige Bemerkung bei Plinius XXXVI, 64.

387) Plinius VII, 39. XXXV, 9. XXXV, 40, 30. Ueber den Ajas von Timomachos in dem Augenblick, nachdem er die Heerden überfallen hat, siehe Philostratos in der Vita Apollonii II, 22. Ein Fehler bei Winckelmann IV, 150 in Betreff dieser Medea ist in der Anmk. ebend. S. 373—374 berichtigt. Cicero gegen Verres IV, 60 nennt die Kyzikener als Besitzer des Ajas und der Medea. Entweder ist hier vielleicht ein Irrthum in Ansehung der Namen, oder die Rede ist von anderen Kunstwerken, als diejenigen, wovon wir hier handeln. In keinem Falle kann diese Stelle ohne weitere Erklärung auf die von Agrippa gekauften Gemälde bezogen werden, was bei Völkel l. c. S. 78, Anmk. 40 geschehen ist.

388) Auch die Herausgeber von Winckelmanns Werken VI, 2, 282—283 nehmen dies gegen Winckelmann an, welcher glaubte, dass diese Gemälde erst in dem Besitze Anderer gewesen wären (VI, 1, 207). Ebendaselbst findet man in den Anmerkungen mehre Notizen über diese Gemälde.

389) Ciceros Briefe an Atticus IV, 16.

390) Dio Kassios LIII, 23.

391) Plinius XXXVI, 4, 8. Die Bogengänge um die Septa, und eine Merkwürdigkeit, die sich dort befand, erwähnt Plinius XVI, 76, 2. Ueber den Gebrauch der Septa, die auch Ovilia hiessen, zu öffentlichen Schauspielen unter Augustus und den nachfolgenden Kaisern siehe Dempsteri corpus antiquitt. romann. 1619. 4. S. 1080—1081.

392) Martial. Epigr. II, 14 — „Septa petuntur, si quid Phyllirides praestet et Aesonides."

393) Alex. Donatus de urbe Roma III, Cap. 17 S. 757—758 im 3ten Bande von Graevii Thesaur. Antiquitt. Graec.

394) Donat. l. c.

395) Dio Kassios LIII, 27.

396) Von den Argonauten hatte man eine Gruppe, die von Ly-

Digitized by Google

kios verfertigt war, siehe Plinius XXXIV, 19, 17. Ueber diesen Künstler findet man Hinweisungen bei Junius, und im Register über die Künstler zu Winckelm. Werken VIII, S. 316, und bei Sillig l. c. p. 249 sqq. Auch ein Gemälde von Kydias, das die Argonauten vorstellte, wird erwähnt bei Plinius XXXV, 40, 26. Der Redner Hortensius kaufte dieses Gemälde. Conf. Sillig l. c. p. 167.

397) Sueton. August. 29. Plinius VII, 31. XXXV, 2. Horat. Od. II, 1. Ovid. Fasti IV, 623—624. Trist. III, 1, 71—72. Plin. Epistol. I, 8. Isidorus in den Origg. VI, 5 u. A. Vgl. Alex. Donatus de Urb. Rom. B. II, Cap. 9 S. 592 in Graevii Thes. Antiquitt. Graec.

398) Plinius XXXVI, 4. 5. 6. 7. 10.

399) Heynes antiquarische Aufs. II, S. 185 Anmk. a. Völkel l. c. S. 88 Anmk. 62 bemerkt, dass Horti Asiani, deren Heyne l. c. erwähnt, nicht bei Plinius vorkommen, wo ich ihrer auch nicht erwähnt gefunden habe. Ueber diese Gärten, die nach Publ. Victor (l. c. S. 46) u. A. in der 14ten Region lagen, sehe man z. B. Alex. Donatus l. c. B. III, Cp. 23 S. 797. Wenn sie von dem Asinius Pollio angelegt waren, ist es wahrscheinlich, dass er hier auch einige seiner Kunstwerke aufstellte.

400) Plinius XXXVI, 4, 10.

400 b) Wie unsicher diese Lesart sei, darüber siehe Sillig Catal. artif. S. 411—412.

401) Plinius XXXVI, 4, 7. Die Handschriften variiren zwischen der Lesart Canephoros und Canephorus. Ueber diese Stelle und namentlich über die Kanephoren siehe Völkel l. c. S. 89 Anmk. 65, wo er übrigens nur einen Kanephoros annimmt, und diese Stelle mit einigen Worten in § 10 so vermischt, dass man gar nicht sieht, dass die Chametären von Skopas waren.

402) Plinius XXXVI, 4, 5. Ich nehme mit Völkel l. c. S. 89—90 Anmk. 66 an, dass die Mänaden und Thyaden an dieser Stelle dieselben sind. Also muss et, das vor quas Thyadas steht, entweder hinter quas gesetzt oder ausgelassen werden.

403) Plinius XXXVI, 4, 6.

404) Dieser Bildhauer muss unterschieden werden von einem berühmten Maler desselben Namens, über den man Plinius XXXV, 36, 7. 8. Plutarch. im Aratos Cap. 12—13 nachsehen kann.

405) Plinius XXXVI, 4, 10. Ζεὺς ξένιος. Jupiter hospitalis.

406) Plinius XXXVI, 4, 10. Ueber diese Stelle, die in archäologischer Rücksicht wol einige Aufklärung bedürfte, bemerke ich hier blos, dass die Worte Hippiades Stephani in einigen Handschriften fehlen.

407) Man vergleiche hiermit die schöne Darstellung eines Kentauren mit einer Mänade auf dem Rücken, der nach einem herculanischen Gemälde sich in Hirts mythol. Bilderb. XXIV, 7 befindet. Vergl. über die Kentauren mit Bachantinnen auf Schaalen, die von Akragas gravirt waren, Plinius XXXIII, 55.

408) Winckelm. Werke VI, 1, 230—231.

Digitized by Google

409) Ueber Hermheracles siehe Winckelm. VII, 135 und in den Anmk. S. 360, wo es durch einen Herakleskopf mit Mercurius-Flügeln erklärt wird.

410) Ueber diesen Tauriskos siehe Plinius XXXIII, 55. Ein Maler desselben Namens kommt vor bei Plinius XXXV, 40, 40.

411) Plinius XXXVI, 4, 10.

412) Winckelm. Werke VI, 1, 123 flg. VII, 190 und die Anmerkungen zu diesen Stellen. Man vergleiche Heynes antiquar. Aufs. II, 182 flg. Toelken über das Basrelief 1815. 8. S. 174—175 u. A.

413) Pausanias VI, 2, 4.

414) Plinius XXXIV, 19 und 19, 6.

415) Plinius XXXVI, 4, 10. In der Anthologie wird ein Priapos von Eutychides erwähnt.

416) Siehe die folgenden Anmerkungen.

417) Sueton. im August. Cp. 29.

418) Völkel l. c. S. 85 ist derselben Meinung, aber er hat nicht die hier angedeutete Stelle bei Martial, Epigr. B. V, No. 50 am Schlusse, benutzt: „Vites, censeo, porticum Philippi, si te viderit Hercules, peristi."

419) Plinius XXXV, 36, 4, wo die Erklärer einige Stellen zur näheren Aufklärung über dieses Gemälde anführen.

420) Plinius XXXV, 37. Ueber die Quellen zu der Sage, welche Plinius nur im Vorbeigehen berührt, siehe Völkel l. c. 85 Anmk. 54. Man sehe z. B. Hyginus Fab. 47. Vgl. Philostrat. Imagg. II, 4. Ed. Jacobs (1825) p. 58—59 und dazu Welcker und Jacobs p. 419 sqq.

421) Siehe oben Anmk. 220 und 345.

422) Plinius XXXV, 40, 40.

423) Suetonius August. Cap. 29.

424) Völkel l. c. S. 85 flg.

425) Plinius XXXVI, 4, 7. Vgl. Heynes antiquar. Aufs. I, S. 120.

426) Oben Anmk. 58 und die dazu gehörige Stelle im Texte.

427) Plinius XXXIV, 19, 1. 5.

428) Cicero de Legg. II, 11 hat Fortuna hujusce diei, und erklärt den Namen durch „Glück eines jeden Tages" (nam valet in omnes dies": cujusque diei Fortuna) diese Erklärung gilt auch von der im Texte angeführten allgemeinen Benennung.

429) Publ. Victor l. c. S. 45. Panvinius in der Descriptio Urbis Romae ib. S. 304 F. u. A.

430) Dempsterus in dem Corpus Antiquitt. Roman. S. 355 — 356.

431) Völkel l. c. S. 86.

431 b) Vgl. Petisci Lexic. Antiquitt. Romann. tom. II, pag. 183 und die daselbst citirten Stellen.

432) Plutarch. Marius Cap. 26: *ηὔξατο δὲ καὶ Κάτλος — — καθιέρωσεν τὴν τύχην τῆς ἡμέρας ἐκείνης.*

433) Plinius XXXIV, 19, 1. Diese Untersuchung, die ich schon in einem Programm: observationes in Plinii Hist. natur. XXXIV, 19, 1.

Digitized by Google

Han. 1824. 4. angestellt habe, gründet sich auf die gewöhnliche Lesart: ideo duo signa cet. Sillig in dem Catal. artif. S. 346 nimmt nach Handschriften die Lesart item duo signa cet., wodurch die ganze Sache ein anderes Ansehen erhält. Meine Darstellung kann nur nach dem gewöhnlichen Texte mit Billigkeit beurtheilt werden.

434) Pausanias nennt mehre solche von Elfenbein und Gold, z. B. in Pellene, älter als das der Athener auf der Akropolis, Pausan. VII, 27, 1; auf der Akropolis in Elis VI, 26, 2 und an mehren Stellen. Siehe Heynes antiquar. Aufs. II, 166.

435) Man sehe Böttigers Andeut. S. 84 flg., worauf ich, die in dem Folgenden erwähnten Athenen-Bilder von Phidias betreffend, verweise. Vgl. Heyne in den Commentatt. Goetting. VIII, S. XXVIII, wo Heyne allerdings 3 Athenen-Bilder von Erz, ausser dem einen von Gold und Elfenbein, annimmt, nämlich: 1) die Lemnierin (ἡ καλλίμορφος), 2) Kleiduchos und 3) die, welche Paulus Aemilius dem Tempel der Fortuna schenkte; aber Heyne hat z. B. nicht angegeben, auf welche von den zwei letzten er die kolossale Athene von der marathonischen Beute zurückführt. Ich verweise übrigens auf das, was ich in dem Texte selbst hierüber mittheile.

436) Böttiger l. c. S. 85.

437) Pausan. I, 28, 2. Lukian. Imagg. 6. Plinius l. c.

438) Pausan. I, 28, 2. Uebrigens siehe Böttiger l. c.

438 b) Pausanias l. c.

439) Man siehe hierüber die hierher gehörigen Citate bei Böttiger in den Andeut. S. 103 — 104 und Böttiger über die Myth. des Zeus S. 71 flg.

440) Pausan. I, 28, 2.

441) Pausan. und Lukianos ll. cc.

442) Ein Versuch diese Frage zu beantworten, findet sich am Schluss des oben angeführten Programms.

443) Plinius XXXIV, 19, 5. Ueber die zwei Künstler mit Namen Pythagoras siehe Diogenes Laertios VIII, 47. Weder in dem Register zu Winckelmanns, noch in dem zu Meyers Kunstgesch. findet sich dieser Künstler. Siehe aber Sillig l. c. p. 402.

444) Siehe Völkel l. c. S. 86—87.

445) Siehe über den Sosius die Erklärer zu Plinius XXXVI, 4, 8. Sueton. Aug. 17. Ciceros Briefe an den Atticus VIII, 6 u. A.

446) Plinius XIII, 11.

447) Plinius XXXVI, 4, 8. Vergleiche was ich oben bei der Veranlassung von Korinthos Zerstörung angeführt habe. Vgl. Meyer zu Winckelmanns Werken VI, 2, 88—89 und seine Kunstgeschichte S. 291. Thiersch Epochen u. s. w. S. 120 sqq. Anmk. 166 u. A.

448) Die Hauptmomente und die Quellen findet man bei Böttiger in den Andeut. S. 173 flg.

449) Plinius XXXVI, 4, 7. wo auch die Beschreibung des Kunst-

Digitized by Google

werks, das sich dort befand, vorkommt. Vgl. über die Lage in der 9ten Region Publ. Victor l. c. Völkel erwähnt diesen Tempel l. c. S. 87.

450) Böttigers Andeut. S. 158 — 160, wo man das, was dieses Denkmal und die wahrscheinlichen Nachahmungen desselben betrifft, in inhaltsreicher Kürze mitgetheilt findet. Vgl. Meyers Kunstgeschichte S. 105—106.

451) Mus. Pio-Clem. IV, Tab. 33. V, 20. Siehe Böttiger l. c., und über diese Klasse von Denkmälern mit steter Aufklärung der Dichter Voss in den mythol. Briefen B. II, Br. 22—28 S. 184 flg. Vgl. Göthes Kunst und Alterth. B. II, H. 1, wo er von den philostratischen Gemäldebeschreibungen handelt.

452) Z. B. Quint. Calab. V, 86 flg. Nonnos in den Dionys. I, 57 flg. vergl. V. 90 flg. Claud. Claudianus Nuptiae Honor. et Mariae v. 159.

453) Donatus de Urbe Roma B. III, C. 3 in Graevii Thes. III, pag. 785 flg.

454) Donatus l. c. S. 789. Ebend. IV, 12 S. 874. Diese Meinung stützt sich besonders auf Sueton. Nero Cp. 47. Von diesen Gärten spricht z. B. Tacitus in den Annalen XV, 55. Histor. III, 38. Völkel l. c. S. 90—91.

455) Plinius XXXVI, 4, 10.

456) Siehe oben Anmk. 178. 179.

457) Pausan. I, 3, 3. Gegen die hier angeführte Vermuthung Harduins zum Plinius l. c. und Junius l. c. S. 42 sehe man Winckelm. VI, 2, 322 und Thiersch über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen, 2te Abth. Anmk. S. 44 Anmk. 42. Dazu kommt jetzt Sillig l. c. S. 116.

458) Siehe die Anmk. zu Winckelm. l. c.

459) Plinius XXXVI, 4, 7.

460) Siehe oben S. 107.

461) Plinius XXXVI, 4, 5.

462) Ovid. Fasti V, 195.

463) Siehe z. B. Heyne in den commentatt. Götting. Tom. VIII, pag. XXIX—XXX.

464) Plinius XXXVI, 4, 10. Dieser Künstler befindet sich nicht in dem Künstler-Catalog bei Junius l. c., auch nicht in dem Register zu Winckelmanns Werken oder zu Meyers Kunstgeschichte, aber bei Clarac l. c. S. 417, wo man die vermuthlich richtigere Form Derkylides findet.

465) Man sehe hierüber z. B. Fea dissert. sulle rovine di Roma in der italienischen Uebersetzung von Winckelmanns Kunsthistorie T. III, pag. 292 flg. 308 flg.

466) Vorläufig werden hier mit Rücksicht auf das Schicksal der Denkmäler in Constantinopel, ausser Pet. Gyllius in seiner Topographia Constantinopoleos et de illius antiquitatibus, die sich in Banduri imperium orientale T. I, pag. 343 flg. befindet, vorzüglich folgende Anhand-

Digitized by Google

lungen von Heyne angeführt: Artes ex Constantinopoli nunquam prorsus exulantes, usque ad instauratas in Occidente artium officinas in Commentatt. Goetting. T. III, pag. 3 flg. Im Anfange dieser Abhandlung ist von dem früheren Zustande der Kunst in Byzantium die Rede. Ferner von demselben Verfasser: Priscae artis opera, quae Constantinopoli exstitisse memorantur l. c. T. XI, pag. 3—38. Serioris artis opera, quae sub imperatoribus Byzantinis facta memorantur l. c. T. XI, S. 39—62. De interitu operum tum antiquae, tam serioris artis, quae Constantin. fuisse memorantur l. c. T. XII, pag. 273—308. Man wird aus dem Folgenden sehen, dass die byzantinischen Schriftsteller selbst und andere hierher gehörige Schriften fleissig benutzt sind; aber wo einzelne Punkte ohne weitere Citation erwähnt sind, da werden diese Abhandlungen von Heyne als Beweisquelle vorausgesetzt. Auch in Winckelmanns Werken VI, 1 S. 346 flg., so wie in den Anmerkungen VI, 2 S. 402 flg. finden sich wichtige Beiträge zu der Kunstgeschichte dieses Zeitraums. Vergl. über die hierher gehörigen Schriftsteller: de fonte et auctoritate eorum, qui de antiquitatt. Constant. scripsere in Orells Ausgabe von Hesychii Milesii opuscula. 1820. 8. S. 560 flg. In dem Folgenden wird von dem bei Codinus aufbewahrten Fragment von Hesychios Milesios über Constantinopel kein Gebrauch gemacht, so wie auch nicht von Belons plurim. singul. rerum in Graecia cet. 1589. 8. lib. I, Cp. 76 pag. 171 flg. und einigen anderen Schriftstellern mehr, weil ich in ihnen nichts Eigenthümliches gefunden habe.

467) Von dem Hippodromos werden wir im Folgenden mehrmals sprechen. Ueber die Denkmäler, die sich in dem Gymnasion des hier genannten Bades befanden, sehe man die metrische Beschreibung von Christodoros, welche in dem zweiten Buche der griechischen Anthologie nach dem palatinischen Codex vorkommt. In dem ersten Buche finden sich die übrigen christlichen Epigramme, in welchen, wie in den mehrsten hierher gehörigen Schriftstellern, mannichfaltige christliche Denkmäler angeführt werden.

468) Heyne in Commentatt. Götting. T. XIII l. c. Die Anmk. zu Winckelm. VI, 2 S. 204 Anmk. 1493 mit den an diesen Stellen vorkommenden Hinweisungen. Siehe unten 470 f, und die folgenden Anmkk.

468 a) Dem Zeugnisse Julians zufolge (Or. I, p. 7) begünstigte Constantin der Gr. die Stadt Athen.

468 b) Kassiodoros in der Histor. eccles. II, 20. Ed. Garetii 1729 fol.

468 c) Zosimos Histor. II, 31. Vgl. Gyllius l. c. II, 12 S. 377 flg., wo pag. 374 von dem Hippodromos gehandelt wird.

468 d) Siehe Anonymi Enarrationes Chronographicae, welche das 5te Buch von den Antiquitatt. Constantinop. in Banduri Imper. Orient. T. I, pag. 105 No. 300 und 301 ausmachen.

469) Anonym. Antiquitatt. Constant. l. c. lib. III im Anfange p. 41 u. Enaratt. Chronogr. l. c. pag. 100. Vgl. Banduri Comm. T. II, S. 662 flg.

Digitized by Google

Codinus (siehe unten Anmk. 475 g) T. I, pag. 29. Ueber Constantinopels Pracht in der Mitte des 4ten Jahrhunderts siehe Himerios Or. VII.

469 b) Anmk. zum Winckelmann VI, 2 S. 403 Anmk. 1500.

470) Winckelm. l. c. S. 407 flg. Ueber das Verhältniss der Kaiser von Constantin dem Gr. bis Theodosius zum Heidenthum sehe man Theodoretos V, 21 (Ed. Valesii) und Kassiodor. Hist. Eccles. IX, 33. Ueber die Periode der nikäischen Kirchenversammlung sehe man Kassiodor. l. c. II, 20. V, 27. 41, wo Sozomenos die Quelle des Kassiodorus ist. — P. E. Müller in der Comment. de genio, moribus, et luxu aevi Theodos. Part. II, pag. 167 flg. vertheidigt das Christenthum gegen das Uebertriebene in den Beschuldigungen gegen dasselbe, in so fern es zerstörend für die Denkmäler der Kunst war. Damit vergleiche man die folgenden Anmerkungen.

470 a) Hierüber sehe man z. B. den Codex Theodos. lib. XVI, Tit. X, Lex 2. 4. 5. 6, wo Gesetze von dem hier angedeuteten Inhalte, als von Constans und Constantius gegeben (341—356) angeführt werden.

470 b) In einem Gesetz, welches Constans im Jahre 346 gab, und das sich im Cod. Theod. XVI, X, 3 findet, heisst es gar von den Tempeln ausser Rom: ...„non convenit ea convelli, ex quibus populo romano praebeatur priscarum solemnitas voluptatum.“ Vergl. Cod. Theodos. l. c. Lex 15 und 18, wo schonende Anordnungen, Afrika und Spanien betreffend, vom Honorius (399) vorkommen. Hierher kann man auch die von Valentinian und Valens gegebene Erlaubniss verfallene Denkmäler in Stand zu setzen rechnen Cod. Theodos. XV, 1, 14. 15. 16. 17. 21. 25, und aus einer etwas späteren Zeit Lex 32. 33. Auf Veranlassung des vorhin von Constantin dem Gr. Bemerkten füge ich noch hinzu, dass er verboten hatte, Kunstzierrathen von einer Stadt nach der andern zu führen. Cod. Theodos. XV, 1, 1.

470 c) Man sehe hierüber folgende Gesetze: von Theodosius dem Gr. XVI, 10, 11 (im Jahre 391). 12 (vom Jahre 392). Vgl. bei Zosimos IV, 37 ein früheres Verbot von Theodos. für Aegypten und andere östliche Länder, und über seine Veranstaltungen in Rom Zosimos IV, 59. Ferner ein Gesetz von Arcadius (im Jahre 395) Cod. Theodos. l. c. Lex 13. Vgl. von Theodosius dem Jüngeren l. c. Lex 23 (vom Jahre 423) und Lex 25 (vom Jahre 426), wo jedoch die Strafe des Uebertreters gelinder ist, als in jenen zuerst genannten.

470 d) Mit Rücksicht auf die in der Anmk. 470 b) angeführten Gesetze für Afrika und Spanien siehe Winckelmanns Werke VI, 2 S. 409 Anmk. 1513. Als Beispiel von einer grösseren, aber blos für einen einzelnen Ort geltenden Schonung, kann Cod. Theodos. XVI, 10, 8 angeführt werden.

470 e) Hierher gehört ein Gesetz von Arcadius im Cod. Theodos. XVI, 10, 16 (vom Jahre 399), welches Gesetz zunächst Phönikien galt. Aber noch merkwürdiger ist ein anderes Gesetz von Honorius (vom Jahre 408), welches man findet l. c. Lex 19.

Digitized by Google

470 f) Ueber dieses Gebäude siehe Prokopios de aedificiis Justiniani I, 1. Agathias de imperio et rebus gestis Justiniani in dem Corp. scriptt. Byzant. T. VIII, pag. 152 flg. Anonym. Antiquitt. Constant. libr. IV bei Banduri l. c. pag. 65 mit Banduri comment. T. II, pag. 744 flg. Codinus in den Origg. Constant. Ed. Lambeccii Fol. T. I, pag. 64 flg. Leo Diaconus Ed. Hase 1819 Fol. S. 262—263. Silentiarii descriptio St. Sophiae mit ausführlichem Commentar in dem Corp. Histor. Byz. T. XVI. Leonis Allatii notae in Acropolitae histor. Paris. 1651 Fol. pag. 281 flg. Vgl. Gyllius l. c. pag. 368 flg. und Heyne l. c. T. XII, pag. 281 Not. *).

470 g) In den Anmerkungen zum Winckelmann VI, 2 S. 402, wo zugleich mehre von den Werken des Theophilus angeführt werden, wird diesem Kaiser auch das Bukoleon zugeschrieben; aber man sehe hierüber Anonym. Antiquitt. Constant. l. c. libr. I, No. 23 pag. 9 und Banduri Comment. T. II, pag. 475—476, wo die übrigen Quellen angeführt werden. Vgl. ebend. pag. 679 und Leo Diaconus l. c. V, 7 pag. 53.

470 h) Cedrenus in dem Compend. Histor. S. 587 flg.

471) Heyne l. c. T. XIII, S. 11 flg.

471 a) So erzählt z. B. Eunapios de vit. Sophist. Ed. Colon. 1606 S. 73, dass die Mönche, die Alarich auf diesem Zuge begleiteten, die heidnischen Tempel zerstörten, und dass der Tempel zu Eleusis bei dieser Gelegenheit zerstört worden sei.

472) Zosimos l. c. V, 6. Vergl. Winckelm. Werke VI, 2 S. 412 Anmk. 1123. Die Stelle des Homer, auf die angespielt wird, ist Ilias XX, 164 flg.

472 b) Siehe Fea l. c. (Anmk. 465 b) S. 268 flg., wo man die Quellen angeführt findet. Vgl. Zonaras l. c. XIII, 31 S. 39. Ed. du Cange. Fol. 1687.

473) Ueber die Anlagen der Gothen zur Menschlichkeit siehe Johannes Müllers allgem. Weltgeschichte I, S. 412. Sartorius über die Regierung der Ostgothen in Italien S. 191 flg., wo er sie gegen die Beschuldigung vertheidigt, dass sie die Werke der Kunst zerstörten.

473 b) Fea l. c. S. 270 flg., wo auch Cedrenus l. c. S. 346 angeführt wird.

474) Zosimos l. c. V, 24. Vgl. Heyne ll. cc. XI, S. 27, 28, 9. und XIII, S. 293—294.

474 b) Mit den oben Anmk. 469 angeführten Stellen vergl. Cod. Theodos. XV, 1, 44.

474 c) Als Beispiel von dem, was damals der Sage nach gar in *einem* Brande verzehrt wurde siehe Zonaras Chronikon. XIV S. 50 und Cedrenus I, S. 348.

474 d) Cedrenus in dem Comp. Histor. S. 351, und Zonaras Chronik. XIV, T. II, S. 52—53 erzählen diese Begebenheit buchstäblich gleich. Die Anzahl der Bücher wird auf 120,000 angegeben. Ich muss es auf sich beruhen lassen, woher Gyllius l. c. S. 385 flg. die Zahl 600,000 hat.

Digitized by Google

475) Zonaras ebend.

475 b) Cedrenus ebend.

475 c) Cedrenus l. c. S. 322.

475 d) Winckelmann VI, 1, 355.

475 e) Fea l. c. T. II, S. 416. 424. Heyne ll. cc. an mehren Stellen. Man sehe namentlich T. XII, pag. 284, wo Heyne auf die Stellen im elften Bande verweist, wo die Gründe für seinen Zweifel an der Glaubwürdigkeit dieser Nachrichten entwickelt sind. Anmk. zum Winckelm. VI, 2, 419—420.

475 f) Zonaras XIII, T. II, S. 7—8.

475 g) Anonymi Antiquitt. Constant. und Enarrationes chronographicae zugleich mit anderen Abhandlungen in Banduri Imper. Orient. 2 Voll. 1711 Fol. Codini Origines Constant. Ed. Lambeccius 1655 2 Voll. Fol. Vgl. Ramnusius de bello Constantinop. 1634 Fol. z. B. 129 flg.

475 h) Enaratt. chronogr. l. c. S. 105 — 106 No. 303. Dasselbe kommt auch bei Codinus vor.

475 i) Anonym. Antiquitt. Constant. bei Banduri l. c. pag. 14 No. 38. Ibid. Enaratt. chronogr. pag 84. Codinus l. c. T. I, pag. 34. Vergl. Winckelm. VI, 1, 346 und Anmk. VI, 2, 404 No. 1501, wo auch Sozomenos II, 5 angeführt wird. Heyne l. c. XII, S. 281—282 Anmk. **) zweifelt an der Wahrheit dieser Nachricht.

475 k) Siehe die vorhergehende Anmk. und oben Anmk. 470 f).

475 l) Kassiodor enthält manche Beweise davon, wie sehr Theodorich sich gar durch Aufmerksamkeit für die Werke der Kunst und durch Beschützung derselben auszeichnete. Man sehe z. B. Kassiodors Variar. lib. I, Ep. 6 pag. 6. II, 7, 24: „nolumus ornatum urbis cujusquam praesumptione temeraria violari“ (Conf. Cod. Theodos. XV, 1, 19) — ferner Kassiodor. II, 35 — 36 pag. 33 — 34. ib. ep. 39 pag. 34 flg. III, 9, 41 und an mehren Stellen.

476) Prokopios de bello Gothico I, 22.

477) Winckelmanns Werke VI, 1, 351.

478) Prokopios l. c. III, 22. In Beziehung auf das, was in dem zunächst Folgenden über Belisarius und Totilas mitgetheilt wird, sehe man besonders Prokopios l. c. Cap. 20 flg.

478 b) Prokopios l. c. Cap. 36—37.

479) Cedrenus l. c. S. 369—370.

479 b) Ueber diese Erdbeben siehe Cedrenus l. c. S. 384—385. Vgl. Agathias l. c. (Anmk. 470 f) S. 145 flg. — Ueber verschiedene andere Erdbeben in Constantinopel bis auf Justinians Zeit siehe Chronicon Paschale in dem Corpus Scriptt. Byzant. Ed. du Cange Vol. IV, in dem Register voc. terrae motus. — Ueber mehre Erdbeben bis in den Anfang des zwölften Jahrhunderts sehe man Zonaras im Register unter demselben Worte, und eben so die mehrsten übrigen byzantinischen Schriftsteller.

479 c) Prokopios l. c. Cp. 18.

Digitized by Google

480) Winckelmann VI, 1, 353—354 und die Anmk. VI, 2, 417—418, wo man die Beweisstellen angeführt findet.

481) Bei Heyne l. c. XII, S. 296. 297 steht Constantinus VII.

482) Cedrenus l. c. S. 696. Leo Diaconus l. c. (Anmk. 470 f) X, 10 S. 109.

482 b) Zonaras Chronik. XVIII, 22 S. 299 führt z. B. ein Erdbeben unter Alexius Comnenus an, in welchem Häuser, Tempel und Bogengänge zusammenstürzten. Ib. Cap. 26 S. 305 werden Zerstörungen, die zugleich durch Sturm und Regengüsse geschahen, erwähnt.

483) Niketas Acominatus Choniates schrieb die Geschichte der griechischen Kaiser von 1118 — 1206, welche Schrift, zuletzt von Fabrotti herausgegeben 1647 Fol., den 14ten Band der Pariser Ausg. des Corpus Scriptt. Byzant. ausmacht. Ville Harduin: Histoire de la conquête de Constantinople. Paris 1584. 4. Diese Schrift macht auch den ersten Theil der L'histoire de l'Empire de Const. sous les empereurs françois aus, dessen zweiter Theil die Histoire gener. de ce que les François et les Latins ont fait cet. par du Cange 1657 Fol. Vgl. unter Andern Heerens Entwickelung der Folgen der Kreuzzüge für Europa im dritten Bande seiner kleinen histor. Schriften. Man sehe besonders S. 358 und 412 flg. Vgl. Heyne l. c. XII, S. 306—307.

434) Dieser Bericht findet sich in den Gesta Innocentii tertii. Paris. 1682 Vol. I, S. 52 flg. Gleichfalls in den Scriptt. rerum Francicarum a du Chesne B. V, S. 275 flg. Ebend. S. 278 flg. findet man Balduini epist. ad univers. Christianos fideles.

485) Man vergleiche den Eindruck, welchen der Anblick Constantinopels auf die Kreuzfahrer bei ihrer Ankunft nach Harduins Beschreibung l. c. S. 42 machte. Vgl. S. 66. 90.

486) Diese erste Einnahme und den Brand beschreibt Niketas l. c. S. 347 (Heeren l. c. 412 flg. citirt die zweite Auflage der Pariser Ausgabe). Harduin l. c. in den drei ersten Büchern. Diese Schriftsteller erzählen gleichfalls die übrigen Begebenheiten in den angeführten Schriften.

487) Niketas l. c. S. 355. Harduin l. c. S. 71.

488) So Niketas l. c. Also nicht wie Heeren S. 414 in der Anmk. ihn berichten lässt: „zwei Tage und zwei Nächte." Ueber das, was ich nach dem Harduin anführe siehe die vorhergeh. Anmk. l. c.

489) Die griechische Anthologie nach dem palatinischen Codex XV, 51. Der Verfasser dieses Epigramms ist Archias. Die Stelle beim Niketas findet sich l. c. S. 357.

490) Man sehe Hesiodos im Scutum Hercul. Vs. 388 flg. Homeros in der Iliade IX, 546 flg. XI, 414 flg. XIII, 471 flg. Vgl. Philostrat. sen. imagg. I, 28. Philostr. jun. imagg. 15 und daselbst Welcker in der Ausgabe von Jacobs.

491) Gorii Mus. Florent. III, 69.

492) Anmerk. zum Winckelm. IV S. 430 Anmk. 712.

493) Ueber diese Einnahme und ihre Folgen sehe man Niketas l. c.

Digitized by Google

S. 363 flg. Harduin l. c. im 5ten Buche S. 81 flg. Den oben angeführten Brief von Balduin an den Pabst (Anmk. 484). Vgl. Guntheri histor. Constantin. in Canisii lectiones antiquae T. IV pag. V flg. besonders pag. XV flg. Ramnusius de bello Constantin. (siehe oben Anmk. 475 g).

494) Niketas l. c. S. 378 und an mehren Stellen.

495) Gesta Innocentii tertii (siehe oben Anmk. 484) S. 56 flg. namentlich S. 57 im Anfang.

495 b) Die Hauptquelle ist hier ein Fragment von Niketas, das aus einem Codex in der bodlejanischen Bibliothek in Fabricii Bibliotheca Graeca (ältere Ausg.) Vol. VI, pag. 404 flg. herausgegeben ist. Vgl. Harles Ausg. Vol. VII pag. 741. Dieses Fragment von Niketas findet man gleichfalls in Banduri Imper. Orient. Vol. I, Part. III, lib. VI. Ed. Paris. pag. 107 flg.

495 c) Anonym. de Antiquitt. Constant. bei Banduri l. c. T. I, Part. III, lib. III, No. 114 pag. 41 — 42. (Damit stimmt Codinus de Origg. Constant. l. c. (Anmk. 470 f) S. 29 buchstäblich überein.) Anonym. Enarratt. chronogr. l. l. lib. V, No. 302 S. 105. Niketas in Manuele 5 S. 78.

495 d) Sui quattro Cavalli della Basilica di S. Marco in Venezia, Lettera di Mustoxidi. 1816. 8. Diese Abhandlung ist die einzige von den im Folgenden genannten neueren italienischen Abhandlungen, die ich habe erhalten können. Ueber diese Abhandlung siehe Biblioth. Ital. 1816 T. III, S. 214 flg. und 264. Vgl. A. W. Schlegel in der Bibl. Ital. 1816. VI, S. 397. Cicognaras Abhandlungen (siehe unten) kenne ich aus dem, was Mustoxides darüber sagt, und Dandolos (unten Anmk. 495 i) aus einigen handschriftlichen Notizen über diese Abhandlungen, die mir von Dr. Krarup mitgetheilt sind.

495 e) Banduri l. c. T. II, S. 665. Ich habe diese Stelle bei Mustoxides nicht angeführt gefunden.

495 f) Cicognara dei quattro Cavalli riposti sul Pronao della Basilica di S. Marco. 1815. 4. Auch Thiersch in seinen Reisen nach Italien I, S. 135 — 136 ist der Meinung, dass diese Pferde in Rom in der Kaiserperiode verfertigt sind.

495 g) Ramnusius l. c. oben Anmk. 475 g.

495 h) Mustoxides l. c. S. 13.

495 i) Sui quattro Cavalli della Basilica de S. Marco osserv. di Dandolo. 1817. Zur Antwort auf einen heftigen Angriff von einem Anonym. unter dem Titel: osserv. sulle osserv. de Conte Dandolo 1817 gab Dandolo heraus: all' autore delle osserv. Riposta del Conte Dandolo 1817.

495 k) Man sehe z. B. Anonym. Antiquitt. Constant. l. c. S. 13 No. 35 und Banduri T. II, S. 489. Hier bemerke ich blos, dass diese Pferde vor dem Wagen der Sonne eine fliegende Stellung gehabt haben sollen, was nicht auf die venetianischen passt.

495 l) Ramnusius (siehe Anmk. 475 g) pag. 129 flg.

495 m) Ueber dieses Denkmal vergl. Böttigers Andeut. S. 196.

Digitized by Google

496) Ueber diese hier nur im Vorbeigehen berührten Begebenheiten sehe man Niketas l. c. S. 385 flg. und Harduin l. c. Buch VII u. flg.

497) Niketas in der Histor. Imperr. S. 413 — 414. Vgl. oben S. 159 und Anmk. 495 b).

498) Ueber die Gregor dem Grossen gemachte Beschuldigung, dass er ein Zerstörer der Denkmäler gewesen sei, so wie die Gründe gegen diese Beschuldigung siehe Fea l. c. S. 281 flg.

498 b) Es mag genug sein hier im Allgemeinen auf Heerens schon in dem Vorhergehenden benutzte Entwickelung der Folgen der Kreuzzüge u. s. w. zu verweisen.

499) So viel mir bekannt ist, sind bisher nur zwei Bände herausgekommen: Voluminum Herculanensium T. I, Neap. 1793 Fol., worin Philodemos περὶ μουσικῆς (Herausgeber ist Rosini) enthalten ist; und T. II, 1793, in welchem Bande theils ein Fragment eines lateinischen Dichters, herausgegeben von Ciampittio, theils das zweite und elfte Buch von Epikuros περὶ φύσεως, welches Rosini herausgegeben hat, enthalten ist. Jetzt ist Rosini Bischof in Puzzuoli, und von den 408, bis jetzt aufgerollten, mehr oder weniger leserlichen Bänden ist also in den letzten 25 Jahren nichts ans Licht gekommen.

500) Antichita di Ercolano esposte macht, ausser dem schon älteren Catalog von Bagard (1754) acht Theile aus, die von 1757—1792 herausgekommen sind. Fünf Bände I — IV und VII (1757—1765 und 1779) enthalten, doch ohne strenge Genauigkeit, die Gemälde; der fünfte und sechste Band (1767—1771) enthalten Bronzen, Büsten, Statuen, und der achte Band (1792) Lampen und Candelaber. In Paris besorgte David einen Nachstich 1780 flg. In Deutschland gab Kilian Umrisse davon heraus mit einem deutschen Texte von Murr 1777—1801. Vgl. Antiquités d'Herculanum, grav. par Piroli et publiées par Piranesi Paris 1804—1806 6 Vol. 4. Ueber Pompeji insbesondere sehe man z. B. das Register zu Winckelmanns Werken. Böttigers Amalthea III, S. 334. 350 flg.

501) Winckelmanns Werke II, S. 23 flg. in seinen Schriften über die herculanischen Entdeckungen.

502) Man sehe über diese Beckers Dresd. August. Tab. XIX—XXIV. Böttiger über die Dresd. Ant. Gallerie 1814. 4. S. 20—21.

503) Winckelm. l. c. (siehe Anmk. 501) S. 29.

503 b) Die mir bekannten Nachrichten stimmen inzwischen nicht überein. In No. 36 des Kunstbl. zum Morgenbl. 1824 wird berichtet, dass die Ausgrabung von Pompeji im Sommer 1822 mit Eifer betrieben wurde, und dass gegen 700 Menschen damals damit beschäftigt waren. Auch haben spätere Nachrichten von interessanten Gegenständen gesprochen, die man bei fortgesetztem Graben gefunden habe. Doch vergleiche man damit dasselbe Kunstbl. 1824 No. 95—96. Vergl. ebend. 1825 No. 7 und No. 21.

504) Winckelm. VII, 422 flg.

Digitized by Google

505) Die Herausgeber von Winckelm. l. c. S. 430 vermuthen, dass er zugleich mit den Musen nach Paris gekommen sei.

506) Die Gesellschaft von Gelehrten und Künstlern, die damals sich in Griechenland aufhielt, die einen gemeinschaftlichen Zweck hatte, bisweilen auch versammelt war, bestand ausser Bröndsted und unserem für Kunst, Wissenschaft, Familie und Freunde zu früh verstorbenen Koës, aus dem Engländer Cockerell, dem Baier von Haller, dem Würtemberger Linkh und dem Liefländer von Stackelberg. Todesfälle und andere Hindernisse vernichteten den Plan jener Reisenden, ein gemeinschaftliches Werk als Resultat ihrer wohlvorbereiteten und glücklichen Bestrebungen in Griechenland herauszugeben. Nur Cockerell, Stackelberg und Bröndsted sind am Leben. Von ihren gelehrten Arbeiten nennen wir hier nur Bröndsteds Reisen und Unters. in Griechenland, wovon das erste Buch in deutscher und französ. Sprache herausgek. ist (1826), dessen Fortsetzung die Freunde des griech. Alterthums mit Sehnsucht entgegen sehen. Wir hoffen zugleich in Bröndsteds Werk oder doch durch seine Veranstaltung bald das aus Koës wissenschaftlichem Nachlasse zu erhalten, was sich zur öffentlichen Bekanntmachung eignet, wozu ohne Zweifel vorzüglich seine mit grosser Begeisterung und gründlicher Einsicht angestellten Untersuchungen über die griechische und orientalische Musik gehören.

507) Man sehe hierüber Hirt, Thiersch, Schorn, Göthe, Meyer u. A. an den in der folgend. Anmk. angeführten Stellen.

508) Ueber die äginetischen Denkmäler sehe man: Wagners Bericht über die äginetischen Bildwerke mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von Schelling. 1817. 8. Hirt über die neu aufgefundenen äginet. Bildwerke in F. A. Wolfs literar. Analekten III. Cockerell im Journal of the royal institution No. 12, und den Auszug daraus in Okens Isis 1819 H. 3 mit Umrissen Tab. 5. 6. 7. Göttinger Anzeigen 1818 No. 115—116. Kunstblatt 1819 No. 11, und 1820 No 45. (Vgl. Schorns Studien der griech. Künstler S. 133—134.) Thiersch über die Epochen der bildend. Kunst unter den Griechen S. 61 flg. in d. Anmk. S. 72—73, und denselben Verfasser über die mythische Bedeutung der äginet. Bildwerke in Böttigers Amalthea B. I, S. 137 flg. Göthes Kunst und Alterthum B. III, H. I, S. 116—120. K. O. Müllers Aeginetica S. 107 flg. Klenze über die Hinwegführung plastischer Kunstwerke aus Griechenland 1821 S. 16 flg. Meyers Geschichte der griech. Kunst, besonders S. 28 flg. und II, S. 34 flg. Ueber den Ort, wo diese Bildnisse gefunden sind, erwarten wir von Bröndsted neue Aufschlüsse, die von Stackelberg in seinem Prachtwerke der Apollotempel zu Bassä in Arkadien 1826 Fol., so viel ich weiss, schon angedeutet sind.

509) Ueber diese Glyptothek und die Einrichtung derselben siehe Schlichtegrolls Bericht darüber in Böttigers Amalthea B. I, S. 321—328.

509 b) Man sehe z. B. Beckers Augusteum Tab. 80 und den Text

Digitized by Google

dazu S. 94 flg. Gleichfalls Tab. 17, einen Bakchos mit einem Pallas-Kopfe, der für Alexander den Grossen ausgegeben wurde.

510) Um auch hiervon ein Beispiel zu nennen, will ich den herrlichen Athleten in Beckers Augusteum Tab. 37. 38 anführen, der von Le Plat für einen Mercurius gehalten und als solcher restaurirt wurde. Glücklicher Weise hat man ihn von diesen falschen Zusätzen befreit.

511) Man sehe, um doch Beispiele zu nennen, Winckelmanns Werke III, S. VIII flg. und das Register im 8ten Bande unter dem Worte: „Ergänzung." Heyne: Irrthümer in Erklärung alter Kunstwerke aus einer fehlerhaften Ergänzung, in seinen antiquar. Aufs. II, S. 172 flg. u. A.

512) Raccolta d'antiche Statue, Busti cet. restaurate da Bartolo Cavaceppi con tav. Rom. 1768—1772. Wir kommen in dem Folgenden bei Gelegenheit Winckelmanns wieder auf Cavaceppi zu sprechen. Vergl. Böttigers Vasengem. I, S. 18 und denselben Verfasser über die Dresdener Antiken-Gallerie 1814. 4., wo in der Kürze das Unwesen geschildert wird, das man mit den Antiken getrieben hat.

513) Die hier als Beispiel angeführten Bemerkungen von Zoëga findet man in Welckers Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst 2tes und 3tes Heft. — Meyers Bemerkungen über antike Denkmäler von Marmor und Erz in der Florentin. Gallerie, in Böttigers Amalthea B. I, S. 271 flg. B. II, S. 193 flg.

514) Göthe über Restauration von Kunstwerken in den Propyläen B. II, St. I, S. 92 flg., wo auch das Mechanische erklärt wird S. 100 flg. Vgl. Göthes Kunst und Alterth. III, 3 S. 64 flg.

515) Wagners Bericht über d. äginet. Bildwerke S. 63.

516) Man sehe z. B. Winckelm. Werke V, 118 flg. und Anmk. S. 416 flg.

517) In Meusels neuen Miscell. artist. Inhalts St. 9 S. 3 flg. Antikensammlungen in und ausserhalb Italiens.

518) C. D. Becks Grundriss der Archäologie S. 3 flg. und die dazu gehörigen Beilagen und Berichtigungen.

519) Welcker in einer Recension der eben genannten Schrift in d. Jen. Lit. Zeit. 1816. No. 163—164.

520) Winckelm. Werke B. VII, S. 317 flg., wo sich auch interessante Winke über das Schicksal verschiedener Sammlungen in späterer Zeit finden. — Böttiger über Museen und Antikensammlungen (1808) enthält das Allgemeine über die Entstehung und Einrichtung von Kunstsammlungen mit besonderer Rücksicht auf die Antikensammlung in Dresden.

521) Einige der hierher gehörigen Werke werde ich in dem Folgenden nennen, wo von den Kupferwerken als Ersatz für die Denkmäler selbst die Rede ist.

522) Poggio: de varietate fortunae Urbis Romae. Diese Abhandlung ist abgedruckt in dem 1sten Bande von Sallengres Supplementen zu Gronovii Thesaurus Antiquitt. Graec. Die Stelle selbst mit weiterer

Digitized by Google

Aufklärung darüber findet sich bei Böttiger über Museen und Antikensammlung. S. 13—14.

523) Heeren: Etwas über das vormalige Museum Borgia in Böttigers Amalthea I, S. 311 — 320, wo auch die älteren, hierher gehörigen Schriften von Zoëga, Schorn, Engelbreth u. A. angeführt werden. Vgl. Amalthea 2ter Bd. S. 230.

523 b) Description des Antiques du Musée Royal commencé par Visconti, continuée et augmentée par Clarac. 1820. 8.

524) Ueber die königlich Preussischen Sammlungen der Denkmäler alter Kunst von Levezow in Böttigers Amalthea B. I, S. 339 — 394. Vgl. den ersten Nachtrag dazu B. III, No. VII. Vgl. Göthes Kunst und Alterth. III, 2 S. 173 flg. 3, S. 58 flg.

525) Ueber diese Glyptothek und die Einrichtung derselben sehe man: Ueber die Glyptothek Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen von Baiern von Schlichtegroll in Böttigers Amalthea B. I, S. 321—328, wo auch der Subscriptionsplan zu einem beschreibenden Kupferwerke darüber von Klenze sich findet. Vgl. Kunstblatt 1820. 26. Ebend. 1824 No. 7 (Fr. Thiersch).

525 b) Ueber die in Kopenhagen gesammelten antiken Denkmäler siehe das polit. Journ. 1827 Sept. S. 823—836. October (wird fortges.).

526) Was ich hier nennen will ist ungefähr im Texte angedeutet. Was die einzelnen Kunstfächer betrifft, wird dies in der Kunstgeschichte selbst auf jedes dieser Kunstfächer, zu denen es gehört, zurückgeführt. Wenn ich eine grössere Ausführlichkeit beabsichtigte, würde ich namentlich mehre der ältesten Kupferwerke anführen, z. B. von Joh. Baptista de Cavaleriis (1585), von Boissard (1597) u. A., welche Werke, ungeachtet ihrer Unvollkommenheit, besonders aus dem Grunde oft wichtig sind, weil sie uns eine Menge Denkmäler zeigen, wie sie damals waren, ehe sie restaurirt wurden. Zu wie grossem Schaden diese Restaurationen oft geschahen, das hoffe ich hinlänglich dargethan zu haben. Die Werke, zu deren Anführung ich jetzt übergehe, haben theils einzelne Sammlungen, theils eine Auswahl von Antiken im Allgemeinen zum Gegenstande.

a) *Beschreibungen einzelner Sammlungen*, die mit Kupfern begleitet sind. Von diesen wollen wir hier folgende nennen:

Gorii Museum Florentinum XI Vol. Fol. 1731 flg. Sechs Bände davon enthalten die Antiken. Sie sind mehrmals nachgestochen worden.

Die florentinische Gallerie mit Inbegriff so wol der übrigen Kunstwerke als der Antiken, findet man gleichfalls abgebildet in

Galeria reale di Firenze, die seit 1812 heftweise, so viel ich weiss, in 56 Livraisons herausgekommen ist.

Museum Capitolinum IV Voll. Fol. 1750—1782. Die drei ersten Bände von Bottari, der vierte von Foggini und Guerci. Die zwei ersten Bände, welche Büsten enthalten, waren von Bottari früher in italienisch. Sprache herausgegeben.

Digitized by Google

Museum Pio-Clementinum VII Vol. Fol. 1782 — 1807. Der erste Band von Giambat. Visconti, die übrigen von dem berühmten Archäologen Ennio Visconti. — Dieses Werk ist aufs Neue in der ersten Abtheilung der neuen Ausgabe von Viscontis Werken 1818. 1819 in Mailand herausgekommen. Ueber diese Ausgabe, die so wol in französischer als italienischer Sprache erscheinen soll, die aber nicht den Foderungen zu entsprechen scheint, die sie billig erfüllen müsste, siehe Köhler: Ueber die neue Ausg. der Werke und Schriften von Visconti in Böttigers Amalthea B. I, S. 291 flg. Eine andere Ausgabe ist gleichfalls in Italien angekündigt worden, ich weiss aber nicht, ob sie erschienen ist. Von dem Mus. Pio-Clem. ist eine franz. Uebers. in Paris von Marceau in 7 Voll. 1820 herausgekommen.

Sculture del pallazo della villa Borghese, detta Pinciana 2 Vol. Rom. 1796. 8. (der Herausgeber ist L. Lamberti. Dazu gehört als dritter Band: Monumenti Gabini della villa Pinciana da Ennio Visconti. 1797. 8.

Les monumens antiques du Musée Napoléon, dessinés et gravés par Th. Piroli, avec une explic. publiés par F. et P. Piranesi frères. 4 Vol. 4. 1804—1806. Die Erklärung zu dem ersten Bande, oder vielleicht doch nur bis Pl. 40, ist von J. G. Schweighäuser, zu den folgenden Bänden von Petit Radel.

Ueber die Pariser Sammlungen unter Napoleon hat man ausserdem:

Gallerie complette du Musée Napoléon par Filhol et Lavallée. 10 Voll. 1810 flg. 4.

Ferner eine ziemliche Anzahl Hefte von Bouillons Musée des antiques cet. 1812 flg. Fol.

Dazu kommt das grosse Prachtwerk, das zuerst unter dem Namen Musée Français durch Robillard-Peronville und F. Laurent herauskam, späterhin aber unter dem Namen Musée Royal durch H. Laurent, einen Sohn des eben genannten.

Augusteum. Dresdens antike Denkmäler von W. G. Becker. 3 B. Fol. 1804—1811.

b) *Auswahl von Antiken im Allgemeinen.*

Ausser neueren Handbüchern werden hier einige von den älteren Werken dieser Classe genannt, wie:

Segmenta nobilium signorum et statuarum von Franciscus Perrier. 1638. Querfolio, enthält 100 Blätter. Man hat neuere Ausgaben davon.

Jac. Sponii Miscellanea eruditae antiquitatis 2 Voll. Fol. 1679 oder vielleicht richtiger 1683. 1685.

Sandrarts deutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malereikunst (L'Academia Tedesca) 4 Vol. Fol. 1675 flg. Neue Ausgabe von Volkmann 8 Vol. Fol. 1768—1775.

Raccolta di statue antiche da Domenico de Rossi, illustrata di P. A. Maffei. 1704. Fol.

Digitized by Google

Museum Romanum sive thesaurus eruditae antiquitatis cet. a Mich. Angeli Causei de la Chausse. 2 Vol. Fol. Mehre Ausgaben 1690. 1707. 1746.

Montfaucon: Antiquité explicée et representée en figures 10 Vol. Fol. 1719—1722. Supplem. 5 Vol. 1724 Fol. Neuere Ausgabe von den 10 Bänden 1722; der Supplem. 1757. Der ältere Auszug von Schatz (1757) aufs Neue herausgegeben von J. F. Roth. 1807. Fol.

Caylus: Recueil d'antiquités Egyptiennes cet. 7 Vol. 4. 1752—1767 (der erste Band aufs Neue gedruckt 1761).

Winckelmann: Monumenti antichi inediti 2 Vol. Fol. 1767. Davon hat man so wol eine deutsche, als eine französische Uebersetzung. Ueber die französische von Desodoard (1809 3 Vol. 4.) siehe das Register zu Winckelmanns Werken B. VIII, S. 416—417. Vgl. unten Anmk. 626.

Millin hat ausser den Monumens antiques inédits ou nouvellement expliqués 2 Vol. 4. 1802 — 1806 auch die im Texte erwähnte und als archäologisch-mythologisches Handbuch sehr brauchbare Gallerie mythologique 2 Vol. 8. 1811 herausgegeben. Letztere deutsch mit den Originalkupfern. 1820. 2 Vol. 8.

Hirts Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst 2 Hefte 1805. 1816. 4. Das erste Heft handelt von den Tempelgöttern; das zweite von den Untergöttern und Dämonen. Dem dritten Hefte, in dem die Heroen abgehandelt werden sollen, sehen wir mit Verlangen entgegen. Man vermisst in diesem Handbuch bestimmtere Hinweisungen auf die grösseren Werke, woraus die Bilder entlehnt sind; denn wenn der Verfasser statt blos im Allgemeinen das Museum Pio-Clem., Museum Capitolinum u. s. w. zu nennen, zugleich die Stelle angegeben hätte, wo jedes Bild in diesen sich findet, würde dies, ohne die Grösse des Buches bedeutend zu vermehren, grosse Bequemlichkeit und Zeitersparniss gewährt haben.

Zoegas bassirelievi antichi di Roma 2 Vol. Fol. 1807 flg. ist ein zu klassisches Werk, um es mit Stillschweigen vorbeizugehen. Es ist in deutscher Sprache mit Anmerkungen herausgegeben von Welcker 1810 2 Vol. Fol.

Die Kupfer zu der neuen zuerst von Fernow, nachher von H. Meyer und Schulze besorgten Ausgabe von Winckelmanns Werken sind sehr brauchbar für das Studium der Kunstgeschichte.

Auch die Kupfer zu Creuzers Mythologie und Symbolik der alten Völker (4 Voll. 1819 flg. 8.) können benutzt werden, obgleich das eigentlich Archäologische in diesem Werke als Nebensache behandelt ist.

Horners Bilder des griechischen Alterthums, jetzt vollständig Heft I—XII. Zürich 1823—1827. Fol.

Abbildungen zu H. Meyers Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen von ihrem Ursprunge bis zum höchsten Flor. 1825. Zu dem, was oben im Texte von Gypsabgüssen gesagt ist, vergleiche die Vorrede zu Welckers Kunstmuseum zu Bonn. 1827. 8.

Digitized by Google

527) F. E. Ch. Dan. Becks Grundriss der Archäologie, und das Register über die in Winckelmanns Werken vorkommenden Schriftsteller im 8ten Bande S. 337 flg.

528) Z. B. Handbuch der philologischen Bücherkunde von Krebs 2 Vol. 1822 — 1823. 8. im zweiten Bande unter den hierher gehörigen Abtheilungen.

529) Der Kürze wegen verweise ich hier nur auf Eichhorns Geschichte der Litteratur Bd. 2, 1ste Hälfte S. 119 flg., wo die wichtigsten Quellen angeführt werden.

530) Ebend. S. 67 flg.

531) Man sehe Böttigers vorhin angeführte Abhandlung: über Museen und Antikensammlungen 1808 S. 17 flg.

532) Man sehe Gurlitts allgemeine Einleitung in das Studium der schönen Kunst des Alterthums 1799. 4. S. 26 flg.

533) Gorii Museum Etruscum 3 Vol. Fol. 1737—1743. Auch ein Werk über griechische und römische Inschriften und andere Denkmäler, die in Etrurien gefunden sind 3 Vol. Fol. 1726—1743.

534) De l'origine des loix, des arts et des sciences chez les anciens peuples par Goguet. 1758. 3 Vol. 4. und später verschiedene Ausgaben. Ins Deutsche ist es übersetzt von Hamberger. 1760. 3 Vol. 4. Die von Junius genannte Schrift ist betitelt: de pictura veterum; erste Ausg. 1637. 4. nachher sehr vermehrt u. auch d. Meister d. übrig. Kunstart. enthaltend. 1694. Fol.

535) Der Titel dieses Werkes, so wie der übrigen, die in dem Folgenden nicht besonders angeführt werden, finden sich oben Anmk. 526.

535b) Ich begnüge mich hier nachträglich aufmerksam zu machen auf K. O. Müllers Rec. über Meyers Kunstgeschichte und Thiersch's Epochen in den Wien. Jahrbb. B. 37 sqq. Siehe unten Anmk. 670.

536) Die hierher gehörigen Litteraturnotizen findet man in Gurlitts biographischer und litterarischer Notiz von Joh. Winckelmann. 1797. 8. Verglichen mit Gurlitts Einleitung (siehe Anmk. 532) S. 36 und desselben Verfassers Nachtrag zu der biogr. und litterar. Notiz von Joh. Winckelmann. 1820. 4. wo man (S. 20 flg.) eine kurze Biographie Winckelmanns findet, die von Dr. Uden verfasst ist, der von Winckelmanns 16ten Jahre an ihn sehr genau gekannt hatte, sein vertrauter Freund blieb, und beständig Briefe von ihm erhielt. Hierzu füge ich, ausser Heynes Lobrede über Winckelmann (1778. 4.), Morgensterns Rede über ihn (1805. 4.) und der Biographie, die sich im ersten Bande der französischen Uebersetzung von Winckelmanns Kunstgeschichte (1781. 4.) von Huber findet, nur den kurzen Bericht über Winckelmanns Leben, der sich in dem von Fernow besorgten ersten Bande von Winckelmanns Werken I—XLIV befindet, und Joh. Winckelmanns letzte Lebenswoche, aus den gerichtlichen Originalacten des Criminalprozesses seines Mörders Arcangeli, herausgegeb. von Rosetti, mit einer Vorrede von Böttiger. 1818. 8. Von dem neusten Werke Rosettis über Winckelm. siehe die Vorrede zu dieser Schrift. Göthes in mancher Rücksicht wichtiges

Digitized by Google

Werk: Winckelmann und sein Jahrhundert werde ich in dem Folgenden berühren.

537) Gewöhnlich nimmt man den 9ten December als seinen Geburtstag an. Uden l. c. führt den 12ten Decbr. an. Aber jene Angabe ist die richtige zufolge Winckelmanns eigener Aussage in einem seiner Briefe an seine Freunde in der Schweiz No. 15 S. 48. Es ist nach aller Wahrscheinlichkeit ein Gedächtnissfehler, wenn bei Dassd. I, S. 119—120 der Anfang des Jahres 1718 angegeben wird. Ich kann an dieser Stelle nicht die Aechtheit des dort aus den deutschen Litteraturbriefen (B. XVI, S. 183 flg.) angeführten Briefes untersuchen.

538) Dass Winckelmann nicht die Noth seines Vaters vergass, davon sieht man ein schönes Beispiel bei Uden l. c. S. 24-25. Vgl. ebend. S. 22-23.

539) Nach Fernow (l. c. S. V flg.) geschah dies im Jahre 1748; nach Uden S. 23 flg. im Jahre 1749.

540) Fernow S. VI hat die erste, Uden S. 23 die letzte Zahl.

541) Von Winckelmanns Briefen sind fünf verschiedene Sammlungen benutzt. In Göthes Winckelmann und sein Jahrhundert S. 471 flg. sind die Briefe, welche in diesen Sammlungen enthalten sind, in einem chronologischen Register geordnet. Die Anzahl beläuft sich auf 425. Dazu kommen die acht Briefe, welche Gurlitt theils in einem Programm fürs Jahr 1818, theils in dem oben erwähnten Nachtrag zu Winckelmanns Biographie herausgegeben hat. Vgl. Böttigers Vorrede zu Winckelmanns letzter Lebenswoche (siehe oben Anmk. 536). Eine Sammlung von Winckelmanns Briefen, von F. Förster veranstaltet, ist später herausgekommen (1824). Bis jetzt da dieses (d. dänische Original) gedruckt wird, sind zwei Bände dieser Sammlung, die verschiedene Briefe enthält, die sich nicht in den übrigen Sammlungen finden, bekannt geworden. Später hat Ebert in seinen Ueberlieferungen für Geschichte, Litteratur, Kunst u. s. w. B. II, S. 111 flg. 15 bisher ungedruckte Briefe von Winckelmann an den Buchhändl. Walther herausgegeben. Dieser letztere hat Ebert 28 solcher Briefe mitgetheilt, von welchen die übrigen nachfolgen sollen. Die Walthersche Buchhandlung ist gewilligt eine vollständige Sammlung von Winckelmanns Briefen herauszugeben.

541 a) Hiervon enthalten die Briefe an Berendis viele Beweise. Mit dem, was Winckelmann darüber schrieb, während er noch in Dresden war, vergleiche man einen von seinen Briefen an Berendis von Rom l. c. S. 102—103.

542) Göthe l. c. in seinen Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns S. 387 — 440. Man sehe hierüber z. B. S. 397—398 und 402 flg. Diese Skizzen haben ausser der Einleitung folgende Ueberschriften: Eintritt. Antikes. Heidnisches. Freundschaft. Schönheit. Katholicismus. Gewahrwerden griechischer Kunst. Rom. Mengs. Literarisches Metier. Cardinal Albani. Glücksfälle. Unternommene Schriften. Philosophie. Poesie. Erlangte Einsicht. Spätere Werke. Pabst. Charakter. Gesellschaft. Fremde Welt. Unruhe. Hingang.

Digitized by Google

542 b) Winckelmanns Briefe. Berlin und Stettin 1781. I, S. 4. Vgl. Försters Briefsammlung B. I, Br. 9 S. 23 — 24 in einem Briefe an Cleinow, welcher Brief sich auch in Gurlitts Nachtrage S. 4 flg. findet.

543) Man sehe z. B. einen seiner Briefe an Bünau in der Dassdorfischen Sammlung I, S. 14 flg.

544) Winckelmann und sein Juhrh. S. 91.

544 b) Auch in seinen Briefen von Rom spricht Winckelmann öfter von der Noth seiner Jugend, z. B. in der Dassdorfischen Sammlung I, S. 88; Briefe an seine Freunde in der Schweiz S. 33. 53. 136.

545) Göthe l. c. S. 402—403.

546) Jene Meinung wird aufgestellt in der Vorrede zu der Wiener Ausgabe von Winckelmanns Kunstgeschichte S. 49, diese findet sich in Udens Biographie l. c. S. 27; wo man zugleich (S. 27 flg.) Gurlitts Bemerkungen über beide Meinungen findet. Vgl. Dassdorf I, S. 17 in der Anmerkung.

547) Vergl. Göthe l. c. S. 405.

548) Vergl. hiermit Göthe l. c. S. 432: „Ihm schwebt eine Art natürlicher Religion vor, wobei jedoch Gott als Urquell des Schönen, und kaum als ein auf den Menschen sonst bezügliches Wesen erscheint.“

549) Ebend. S. 43.

550) Ebend.

551) Die Dassdorfische Sammlung I, S. 17 flg. Dieser Brief ist datirt d. 17ten Sptbr. 1754. Man sehe Göthes Urtheil über denselben in der Vorrede zu Winckelmann und sein Jahrh. S. XIV: „Jenes merkwürdige Schreiben, worin Winckelmann seine Religionsveränderung ankündigt, ist ein wahrer Galimatias, ein unglücklicher verworrener Aufsatz.“

552) Man sehe diesen Zustand Winckelmanns von einem anderen Gesichtspunkte betrachtet bei Göthe l. c. S. 403 flg., eben so von Morgenstern l. c. S. 9 flg.

553) Man sehe bei Göthe l. c. S. 81.

554) Göthe l. c. S. 48.

555) Ebend. S. 68—69. Dass er in seinem Glaubensbekenntnisse sich nicht, wie in seinem übrigen Leben zur Aufrichtigkeit verpflichtet hielt, Dassdorf. Samml. II, 142 flg.

556) Göthe l. c. S. 405. Man sehe hierüber die Briefe an seine Schweizer Freunde S. 189, und die berlinische Sammlung II, S. 113. 122.

557) Winckelmanns Briefe an Berendis bei Göthe l. c. S. 77; also muss Udens Abweichung (l. c. S. 26) dass Winckelmann jährlich 200 Dukaten haben sollte, wegfallen.

557 b) Winckelmanns Werke III, S. XX und seine Briefe in der berl. Samml. II, S. 10.

558) Winckelm. Briefe bei Göthe S. 72 flg. Die Anmk. zu dieser Abhandlung von Winckelmann in Fernow's Ausg. I, S. 213. Ebendaselbst die Biographie S. XII flg.

Digitized by Google

559) Siehe Winckelmanns Werke I, S. 81 flg. Lessings Laokoon kam 1766 heraus.

560) Die oben in der Anmerkung 541 erwähnten und hier benutzten Briefsammlungen sind: 1) Winckelmanns Briefe an seine Freunde, herausgegeben von Dassdorf. 2 Th. 1777 — 1780. 2) Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz. 1778. 3) Winckelmanns Briefe an einen seiner vertrautesten Freunde (1756—1768). 2 Th. Berlin und Stettin 1781. 4) Winckelmanns Briefe an einen Freund in Liefland, herausgegeb. von Voigt. Coburg. 1784. 5) Winckelmanns Briefe an Berendis, herausg. von Göthe l. c. Diese sind zugleich mit den oben Anmerkung 541 angeführten hier benutzt, welches ich ein für allemal bemerke, um nicht nöthig zu haben, bei jedem einzelnen Punkte meine Beweisquelle anzugeben. In diesen Briefen findet sich reicher Stoff für den, der es einmal übernimmt eine vollständige Biographie Winckelmanns zu schreiben.

561) Man sehe z. B. Göthe in der Vorrede zu Winckelmann und sein Jahrh. S. XI flg.

562) Dassdorfs Samml. II, S. 242—243.

563) Schweizer Briefe S. 141—142. Der Brief ist vom 8ten December 1764.

564) Weiss man etwas Genaueres von den eigenhändigen Handschriften Winckelmanns, die Björnstahl, wie er in seinen Briefen (B. 2 S. 123) berichtet, bei dem Cardinal Albani gesehen hat? Siehe Gurlitts biogr. Notiz S. 28—29. Vgl. unten Anmk. 634.

565) Man sehe hierüber Dassdorf I, S. 115 flg. Die Rede ist von einem Briefe, der vermuthlich von Winckelmann selbst ist, den er aber nur aus dem angeführten Titel kannte, zu welchem ein Ausdruck im Briefe selbst Veranlassung gegeben hatte. Vgl. oben Anmk. 537.

565b) Sie kam anonym 1764 heraus unter dem Titel: Kurzgefasste Lebensgeschichte und Charakter des Herrn Präsid. und Abt Winckelmann in Rom. Winckelmann spricht öfter von derselben, z. B. bei Göthe S. 153. Dassdorf. II, S. 136.

566) Dassdorfs Samml. II, S. 245 flg.

567) Göthe l. c. S. 97 flg. Dassdorf I, S. 38 und 75.

568) Man sehe z. B. Göthe l. c. S. 146—147. Dassdorf. S. 101 und die Schweizer Briefe S. 76. 80.

569) Dassdorf I, S. 101. 213. Schweizer Briefe S. 101 flg. ebend. S. 107 flg.

570) Schweiz. Briefe S. 174.

571) Berlin. Sammlung I, S. 195.

572) Die göthische Sammlung S. 109.

573) Z. B. in einem Briefe bei Dassdorf I, S. 93, der in der Mitte des Jahres 1762 geschrieben ist.

574) Von der ganzen Reihe hierher gehöriger Stellen, die ich vor mir liegen habe, will ich hier nur anführen Berlin. Samml. II, S. 13. 14.

Digitized by Google

Schweizer Briefe S. 195 und Dassdorf II, S. 279. Und doch finden wir vom November 1767 grade eine solche Aeusserung wie die, worauf die vorhergehende Anmerkung zielt.

575) In einem Briefe an Heyne vom 13ten Jan. 1768, den man bei Dassdorf I, S. 195 findet, spricht er von diesem Plane.

576) Klenze in der oben angeführten Rede: über das Hinwegführen plastischer Kunstwerke u. s. w. S. 20 flg. Vergl. Böttigers Amalthea III, 399 flg., wo auch von Stanhopes englischem Prachtwerke über Olympia (1824) die Rede ist.

577) Z. B. bei Göthe l. c. S. 99—100. Vgl. unten Anmk. 615.

578) Unter vielen Stellen sehe man die Schweizer Briefe S. 99. Vgl. die von Ebert herausg. Briefe (oben Anmk. 541) No. 8 S. 123.

579) Berlin. Samml. I, S. 120.

579b) Schweiz. Briefe S. 179.

580) Bei Göthe l. c. S. 92 — 93. Vergl. Försters Sammlung B. I, No. 52 S. 193.

581) Als Auswahl führen wir an über Caylus, Schweizer Briefe S. 43. 64. Dassdorf II, S. 71. Berlin. Samml. I, S. 20. 161. 167. Vergl. Winckelmanns Werke III, 142. Ueber Lessing Dassdorf II, S. 328. Berlin. Samml. II, S. 101. Vgl. Böttigers Vorrede zu Winckelmanns letzter Lebenswoche S. XIV flg.

582) Z. B. Dassdorf. I, S. 107. Schweiz. Briefe S. 123. Berlin. Samml. II, S. 26—27.

583) Dassdorf II, S. 283.

584) Man sehe unter Anderen Gurlitts biogr. Notiz S. 28—29.

585) Man sehe z. B. Schweiz. Briefe S. 33 flg. Dassdorf I, S. 120. Vgl. Göthe l. c. S. 291—292.

586) Fernow l. c. S. XXXI.

587) Winckelm. Werke V, S. 488 flg. Dassdorf I, S. 174 flg.

588) Winckelm. Werke l. c. S. 492—493.

589) Ebend. S. 182 flg. Berlin. Samml. 174. 178. 195.

590) Winckelm. Werke V, S. 182 flg. und Anmk. 762 S. 483 flg. In den Kupfern zu diesem Bande von Winckelmanns Werken No. VII findet sich eine sehr gute Abbildung dieses schönen Gemäldes.

591) Göthe l. c. S. 398—399.

592) Diese Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst kam zuerst heraus 1763. Sie findet sich in Winckelmanns Werken Th. 2 S. 379 flg.

593) Z. B. Winckelm. Br. Berlin. Samml. II, S. 36.

594) l. c. S. XII—XIII.

595) Wir brauchen blos auf die Stellen zu verweisen, welche bei Göthe in den Briefen an Berendis vorkommen, und die man in dem Register angegeben findet l. c. S. 491 unter dem Worte Lambrecht. Wir fügen blos die Schweiz. Br. S. 91 hinzu.

Digitized by Google

596) Winckelm. Briefe an einen Freund in Liefland, herausg. von Voigt. 1784. Den hier angeführte Brief vom 9ten Juni 1762 findet man dort S. 3 flg. Vergl. z. B. Schweiz. Briefe S. 66 und 117.

597) Siehe oben S. 215.

598) Man sehe z. B. die von Voigt herausg. Briefe S. 18 flg. Schweiz. Briefe S. 5—6.

599) Die Hauptstelle hierüber ist in der Berlin. Samml. II, S. 33 flg. Doch wollte Winckelmann nicht für einen Weiberfeind gelten. Siehe Dassdorf I, S. 126. Ich weiss nicht, ob Göthe l. c. S. 143 hierher gerechnet werden kann.

600) Man sehe z. B. bei Göthe l. c. S. 99. 144—145. Dassdorf I, S. 224. II, 147. Berlin. Samml. I, 5. 50. 141. 183.

601) Berlin. Samml. I, S. 141 Anmk.

602) Göthe l. c. S. 430 flg. Vergl. Fernow am Schlusse der Biographie l. c. S. XLII flg. u. A.

603) Dassdorf II, S. 276.

604) Ebendas. S. 283.

605) Schweiz. Briefe S. 97. Vgl. Göthe l. c. S. 141. Dassdorf I, S. 91 und an anderen Stellen.

606) Dassdorf I, S. 96. Viele andere Stellen zeigen dieses Verhältniss zu dem Grafen Bünau. Wie sehr er sich Franke, Füssli und Anderen verbunden fühlte, darüber sehe man z. B. die Vorrede zur Kunstgeschichte in Winckelmanns Werken III, S. XVI flg.

607) Z. B. ein Pastor Kühze, der ihn unterstützt hatte, während er in Berlin die Schule besuchte, Schweiz. Briefe S. 97. Der Brief ist vom Jahre 1763.

608) Siehe Göthe l. c. S. 433 flg.

609) Dassdorf I, S. 77. Vgl. ebend. S. 67. 126. Berlin. Briefe I, S. 43 und Göthe l. c. S. 135. 149. 160.

610) Berlin. Samml. I, S. 177.

611) Als Beispiel sehe man Berlin. Samml. I, S. 169. Dassdorf I, S. 101.

612) In seinem Berichte über Stosch's Gemmensammlung an Hagedorn (1759) sagt er, dass er nach dem Morgengebet im Homer zu lesen pflegte.

613) Schweiz. Briefe S. 156.

614) Göthe l. c. S. 143.

615) Dassdorf II, S. 278. Mit diesen Stellen, die sich auf die Zufriedenheit beziehen, die Winckelmann mit seinem Aufenthalte in Rom fühlte, vergl. man z. B. in den Briefen bei Göthe S. 9. 105. 132. 134. 139. 146. 149. 153. 155. Dassdorf I, S. 31. 77. 79. 91. 97. 101. 140. II, S. 183. 218. 219. 259. 310. Schweiz. Briefe S. 21. 174 und an mehren Stellen. Vergl. Winckelmanns Werke z. B. B. II, S. 402.

616) Dassdorf I, S. 143, und viele andere Stellen.

617) So war es sein Vorsatz, etwas über Plato und Plutarchos

Digitized by Google

auszuarbeiten. Dassdorf I, S. 84. Diese und ähnliche Pläne entsprangen aus dem Vorhaben, das er öfter äussert, etwas zu schreiben, das unmittelbar die alte Litteratur beträfe, um dadurch sich auch bei den auf das blosse Sprachstudium sich legenden Philologen geltend zu machen. Man sehe z. B. Berlin. Samml. I, S. 7. Dassdorf I, S. 74.

618) Berlin. Samml. I, S. 6. Vgl. Schweiz. Briefe S. 22—23 und an anderen Stellen.

618a) Man sehe die Vorrede zu dieser Anmk. in Winckelmanns Werken III, S. XIX flg. Ebendas. spricht Winckelmann über seine Schriften mit der Aufrichtigkeit und Selbstkenntniss, die im Texte mit verdientem Lobe erwähnt wird. Vgl. das Register zu Winckelmanns Werken VIII, S. 413 flg.

619) Göthe l. c. 422—423 unter dem Titel: „Unternommene Schriften," worauf ich, so wie auf jeden der erwähnten Punkte, verweise, als Muster von einer treffenden Charakteristik, und einer meisterhaften Darstellung. Mit Göthe l. c. und den eben angeführten Stellen aus Winckelmann selbst vergl. man z. B. Berlin. Samml. S. 124. 139 und an anderen Stellen.

620) Z. B. die Einleitung zu Winckelm. Anmerkungen über die Baukunst der Alten in seinen Werken I, S. 329. Vergl. Berl. Briefe I, S. 159.

621) Siehe die Vorrede zur Kunstgeschichte in Winckelmanns Werken III, S. II.

622) Winckelm. Werke III, S. XIX flg.

623) Fernow in Winckelm. Werken I, S. 311.

624) Description de pierres gravées de Ms. Stosch par Winckelmann. 1760. 4.

625) Monumenti antichi inediti. 1767. 2 Vol. Fol.

626) Besorgt von Mirabili. 1821. Fol.

627) Dassdorf I, S. 37. 42. 74. II, S. 128.

628) Dassdorf I, S. 37 74 und an anderen Stellen.

629) Göthe l. c. S. 387 flg. Damit verbinde man besonders die Anmk. zur Kunstgeschichte in der neuen Ausgabe von Winckelmanns Werken.

630) Ebendas. S. 441 flg.

631) Vergl. was Schelling über Winckelmanns Objectivität sagt in seinen philosoph. Schriften 1809, 1ster B. S. 338 flg.

632) In Göthes Winckelmann und sein Jahrh. S. 469. Vgl. Göthe l. c. S. 432.

633) Ebend. S. 436.

634) Unter dem Vielen, was hier übergangen werden muss, verdient doch zum Mindesten hier in den Anmerkungen erwähnt zu werden, dass Winckelmann ein Mal (1759) sich damit abgegeben hat, der römisch-katholischen Kirche einen Proselyten zu verschaffen. Der Beweggrund scheint der gewesen zu sein, dass er nur auf diese Art einem

Digitized by Google

unglücklichen preussischen Auditeur aus seiner Noth helfen konnte. Doch äussert Winckelmann keine Lust sich öfter auf Unternehmungen der Art einzulassen. Man sehe hierüber die Briefe an Berendis bei Göthe l. c. S. 138. Ich weiss nicht, ob diese Person dieselbe ist, von der Winckelmann einige Jahre nachher (1767) in einem Briefe an Stosch schreibt, wo er ihn Ewald nennt, und Umstände anführt, die wol unter der Voraussetzung, dass das, wovon er spricht, vor geraumer Zeit geschehen sei, zum Theil auf jenen passen können; wo er aber doch nichts davon sagt, dass er diesen Ewald vermocht habe die katholische Religion anzunehmen, so wie er auch hinzufügt, dass er aus seinem eigenen Beutel ihm Reisegeld gab. Man sehe Berlin. Samml. II, S. 121. — Hierzu füge ich blos, dass Winckelmann karg in Ansehung der Kunstschätze war, welche die Villa Albani enthielt. Er erlaubte nicht leicht Jemandem Zeichnungen davon zu nehmen, und sagt in einem Briefe an Stosch (Berlin. Samml. I, S. 167) gerade zu, dass kein Anderer es haben solle, was er selbst brauchen könne. — Ueber die 21 handschriftlichen Hefte, die erst in Albanis Bibliothek, darauf im Vatican aufbewahrt, und von da im Jahre 1799 nach Paris geführt wurden, sehe man Böttiger in der Vorrede zu Winckelmanns letzter Lebenswoche S. XVIII. Vergl. oben Anmk. 564.

635) Joh. Winckelmanns letzte Lebenswoche. Ein Beitrag zu dessen Biographie. Aus den gerichtlichen Originalacten cet. von Rosetti, mit einer Vorrede von Böttiger cet. 1818.

636) Böttiger in der Vorrede zu Rosettis Schrift S. IV.

637) Rosetti l. c. S. 5—6.

638) Raccolta d'antiche Statue, Busti, Bassirilievi ed altre Sculture restaurate. Rom 1769. Fol. Eine Uebersetzung von diesem Reiseberichte findet sich in Dassdorfs Briefsammlung II, S. 358 flg.

639) Man sehe z. B. Dassdorf I, S. 92 flg. (1762). Ebend. S. 100. 101. 224. Schweiz. Briefe S. 108 (1763). Göthe l. c. S. 152 (1765). Dassdorf II, 277. 286. 331 und an mehren Stellen (1766 und folg. Jahre).

640) Ich weiss nicht, worauf Uden l. c. S. 27 seinen Bericht gebaut hat, dass Winckelmann nach Rom reiste, um dort seine Sachen in Ordnung zu bringen, und dann wieder nach Wien zurück zu kehren. Mir ist nichts bekannt, wodurch dieses Vorgeben bestätigt werden könnte, und es streitet gegen alle Wahrscheinlichkeit.

641) Dassdorf II, 357. Berlin. Samml. II, 150 flg.

642) Man sehe Cavaceppis Aeusserung l. c. in der deutschen Uebersetzung bei Dassdorf II, S. 369: „Daher ich, als ich fand, dass ich nichts anders thun konnte, ihn in dem Hause des Herrn Schmidtmeyers liess, *um ihm nicht ferner mit meiner Gegenwart beschwerlich zu seyn.*“

643) Sonst wird er Cataldo genannt. Ich bemerke, dass ich es in dem Folgenden keinesweges für nothwendig halte, ausdrücklich jede Abweichung von dem vorhin allgemein Angenommenen anzugeben, z. B.

Digitized by Google

dass Arcangeli des Verbrechens wegen, das er in Cottaldis Diensten beging, zum Tode verurtheilt worden sei u. s. w.

644) Man sehe Rosetti S. 13.

645) In der Bestimmung der Tage und Zeiten herrscht manche Ungewissheit, die jedoch der Wahrheit so nahe als möglich zu bringen Rosetti sich bemüht hat.

646) Rosetti l. c. S. 52—54. S. 48 und an mehren Stellen. Dass Winckelmanns plötzliche Rückreise nicht als Beweis dafür angesehen werden kann, dass er wirklich ein Geschäft, wie das erwähnte (siehe Rosetti S. 54) gehabt hatte, glaube ich im Texte selbst hinlänglich bewiesen zu haben.

647) Ueber die chronologische Schwierigkeit, die hier Statt findet, siehe Rosetti S. 19—20.

648) Rosetti S. 61.

649) Rosetti S. 62.

650) Rosetti S. 21.

651) Rosetti S. 25—26. 51.

652) Rosetti S. 22.

653) Rosetti S. 27 flg. 34 flg. Rosetti meint, dass Arcangeli damals kaum, wie Winckelmann vorgab, selbst verlangt habe, die Münzen zu sehen, da er dadurch seine böse Absicht verrathen haben würde. Aber theils wusste Arcangeli schon aus Erfahrung, wie leichtgläubig Winckelmann war, theils wird ausserdem von Anderen, namentlich in Fernows Biographie S. XXXIX erzählt, dass er verlangte noch einmal, ehe sie schieden, diese Münzen zu sehen, um sie desto besser seinem Gedächtnisse einzuprägen. In wie weit dieser Bericht gegründet ist, weiss ich nicht, führe ihn aber an, um zu zeigen, dass Winckelmanns Aussage nicht aus innern Gründen so unwahrscheinlich sei, als Rosetti meint.

654) Rosetti S. 23 flg.

655) Diese finden sich so wol im Original als in der Uebersetzung bei Rosetti S. 35—36.

656) Rosetti S. 36 flg.

657) Es findet sich in einer der Beilagen bei Rosetti S. 63 flg. Vergl. ib. S. 39.

658) Rosetti S. 38.

659) Rosetti S. 40 flg. Vergl. das neue Abendblatt 1824 No. 13 S. 111.

660) Rosetti S. 48—49.

661) Göthe l. c. S. 439—440 unter der Ueberschrift: „Hingang."

662) Dassdorf l. c. I, S. 139.

663) Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie u. s. w. von G. E. Lessing. 1766. 2 Thl. 8. Mehre Male aufs Neue herausgegeben. Hierher gehört ausserdem von Lessing: Wie die Alten den

Digitized by Google

Tod gebildet — antiquarische Briefe — Collectaneen zur Litteratur und Kunst u. s. w.

664) Man sehe hierüber z. B. Herders kritische Wälder, erstes Wäldchen, und Schellings philosoph. Schriften I, S. 338 flg.

665) Bei Göthe l. c. S. 459.

666) Ebend. Vergl. Heynes Vorrede zu seinen antiquar. Aufs. S. V. Zwanzig Jahre nach Christs Tode kamen heraus: J. G. Christs Abhandlungen über die Litteratur und Kunstwerke, durchgesehen und mit Anmk. begleitet von Zeune. 1776. 8. Geschriebene Collegienhefte lagen zum Grunde. Ueber Winckelmanns Achtung gegen Christ sehe man Försters Briefsammlung B. I, S. 160.

667) Ernesti archaeologia litteraria, erste Ausg. 1768. 8. Zweite Ausg. mit Berichtigungen und Zulagen von Martini 1790. 8. Martinis akadem. Vorlesungen über die Litterär-Archäologie nach Anleitung des Ernestischen Lehrbuchs 1796. 8.

668) Die neueste Ausgabe von diesem Lehrbuche erschien 1816. 8. Die älteste kam heraus 1783.

669) Heyne, der nie im Sinne hatte eine ganze ausführliche Archäologie auszuarbeiten (siehe die Vorrede zu seinen antiquar. Aufs. S. IX—X), gab als Anleitung für seine Schüler heraus: Einleitung in das Studium der Antike. 1772. 8. 24 Seiten. Das Handbuch der Archäologie, welches Siebenkees in zwei Abtheilungen 1799. 1800. 8. herausgab, gründete sich bekanntlich auf Heynes Vorlesungen. Ein Anonymus hat im Jahre 1822 herausgegeben: Akademische Vorlesungen über die Archäologie der Kunst u. s. w. v. Heyne. Dieser Abdruck eines — ich weiss nicht wie genau nachgeschriebenen — Collegienheftes scheint weder wichtig für die Wissenschaft noch für Heynes Nachruhm. — Um dieselbe Zeit, als Heynes kurze Einleitung erschien, kam Büschings Geschichte und Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften 2 Stücke 1772. 1774. 8. heraus, und von demselben Verfasser: Entwurf einer Geschichte der zeichnenden Künste. 1781. 8.

670) Ich will hier die eine und andere von den Arbeiten der im Texte genannten Archäologen als Einleitung für die nennen, welche sich für das Studium der Archäologie interessiren.

Von Göthes Arbeiten gehören zunächst hierher: Propyläen. Eine period. Schrift. 3 Bd. 1793 — 1801. Die in dieser Einleitung oft benutzte Schrift: Winckelmann und sein Jahrhundert. 1805. 8. Einzelne Artikel in der Zeitschrift: Ueber Kunst und Alterthum, welche vom Jahre 1818 an in 8. herauskam u. s. w.

Von Zoega besonders: Li Bassirellevi antichi di Roma incisi da Piroli colle illustrazione di G. Zoega cet. 1807 flg. 2 Tom. Fol. Abhandlungen herausg. mit Zusätzen von Welcker. 1817. 8. Sein Leben hat Welcker beschrieben.

Von Millin: Introduction à l'étude des monumens antiques. 1796.

Digitized by Google

Neue Ausg. 1798. 8. und deutsch in demselben Jahre. Ausserdem besonders seine oben (Anmk. 526) genannten Werke.

Ueber Visconti siehe oben Anmk. 526. Ausserdem Iconographie ancienne. 4 Tom. 4. 1811 — 1817 und mehre Schriften und Abhandlungen.

Von Böttiger ausser seinen anderen Arbeiten, und vielen theils grösseren, theils kleineren Abhandlungen, deren vollständige Sammlung höchst willkommen sein würde, hier besonders: Andeutungen zu 24 Vorlesungen über Archäologie. 1810. 8. Im Jahre 1826 sind herausgekommen: Ideen zur Kunstmythologie. Erster Cursus von Böttiger. 8.

Von Hirt: Bilderbuch für Mythologie etc. (s. oben Anmk. 526), eine Abhandlung in Schillers Horen. 1797. St. 7. mit dem Titel: Versuch über das Kunstschöne und mehre Schriften.

H. Meyer, vorzüglich in den Anmerkungen zu Winckelmanns Werken. Sein Mitherausgeber war Joh. Schulze.

Quatremére de Quincy in seinem: Le Jupiter Olympien. 1815. fol.

Thiersch ausser anderen Abhandlungen: Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen. 3 Abth. 1816. 19. 25. 4.

Schorn über die Studien der griech. Künstler. 1819. 8.

K. O. Müller in mehren Schriften und Abh., z. B. de Phidiae vita et operib. 1827. 4. und seine Recension über Meyers Kunstgeschichte und Thiersch über die Kunstepochen etc. in den Wiener Jahrbb. 1826—1827. B. 37—39.

Sillig: Catalogus artificum Graecc. et Romann. Dresd. et Lips. 1827. 8.

Ich habe besonders auf die Sculptur Rücksicht genommen, denn jede Untersuchung über die antike Kunst in ihrer Ganzheit und ihrem Wesen muss vorzüglich auf diesen Zweig der antiken Kunst die Aufmerksamkeit richten. Aber selbst mit Rücksicht auf diese habe ich blos auf einige Hauptpunkte hindeuten wollen. Hätte ich mehr als dieses geben wollen, dann hätte ich noch eine grosse Menge theils grösserer Arbeiten, theils kleinerer zum Theil in Zeitschriften zerstreuter Abhandlungen anführen müssen, so wol von den hier genannten, als von anderen verdienten, zum Theil ausgezeichneten Archäologen.

671) Ueber die hier nur kurz berührten Punkte sehe man mehr in Creuzers Vorrede zu Plotini liber de Pulcritudine. 1814. 8. S. III flg.

Plato betrachtete das Schöne in so unzertrennlicher Verbindung mit dem Wahren und Guten, dass er es nothwendig in seine Darstellungen auch aufnehmen musste. Man sehe besonders seinen Phaedros Phaedon, Philebos, sein Symposion und seinen Hippias Major, wenn wir diesen theils zu unbedingt verworfenen, theils auf dieselbe Art vertheidigten Dialog anders hier nennen dürfen.

Was Aristoteles betrifft, so verweisen wir auf die zwei merkwürdigen Stellen Metaphys. XIII, 3: *τοῦ καλοῦ μέγιστα εἴδη, τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὡρίσμενον* (Brandis Ausg. 1823. 8. S. 265, vergl.

Digitized by Google

ebend. S. 300) und Ars Poet. VII, 8—9, wo gesagt wird, τὸ καλὸν beruhe ἐν μεγέθει καὶ τάξει.

Plotin l. c. S. 6 setzt die Schönheit in συμμετρία τῶν μέρων πρὸς ἀλλήλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον. Diese Beispiele mögen in Ansehung des Alterthums genug sein; über die Neueren sage ich im Texte so viel, als der Zweck der gegenwärtigen Schrift mir zu fodern scheint.

672) Man sehe besonders seine Werke IV. S. 36 flg. und das vierte Cap. von seinem trattato preliminare in der deutschen Uebersetzung B. VIII, S. 70 flg. Vgl. B. I, S. 246 flg.

673) Ebendas. S. 94 und an anderen Stellen.

673b) Hierüber, so wie überhaupt über die Kunst, als Nachahmung der schönen Natur, vergl. man l'Art de voir dans les beaux arts par Milizia, traduit par Pommereul. 1797. 8. S. 16 flg.

674) Hirts Versuch über das Kunstschöne, in Schillers Horen 1797, 7tes St. S. 1 flg. Vgl. sein Bilderbuch für Mythologie, Archäologie u. s. w.

675) Vergleiche Göthe in Winckelmann und sein Jahrhundert S. 365 flg., ebend. 378 — 379. Kunst und Alterth. II, 1 S. 131 flg. Schelling: Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur, in seinen philosoph. Schriften. 1808. 1ster Thl. S. 366 flg.

676) Schelling an der in der vorhergehenden Anmerkung angeführten Stelle. Damit verdient verglichen zu werden Schorn über die Studien der griechischen Künstler. 1818. 8. S. 1—115, wo auch die Malerkunst abgehandelt wird, und wo zugleich auf das Technische Rücksicht genommen wird.

677) Wie Schelling sich selbst veranlasst gefunden habe gegen ein solches Unwesen zu protestiren, darüber sehe man z. B. l. c. S. 391 flg. Anmk. 5.

678) Siehe meine Abhandlung über die aristotel. Poetik in den Schriften der Skandin. Litt. Gesellschaft B. 16 S. 205. Die aus Herder angeführte Stelle ist aus seinen Briefen zur Beförderung der Humanität 6te Samml. S. 2. Vgl. Dio Chrysostomos Or. XII. S. 395 (Reisk. Ausg.).

679) Vergl. Schelling l. c. S. 366.

680) Man sehe hierüber den Anfang von Winckelmanns griechischer Kunstgeschichte im 4ten Bande seiner Werke, und ebend. B. VII, S. 94 flg.

681) Man sehe z. B. die Anmerkungen zu Winckelm. Werken B. IV, S. 370 flg. Vergl. Göthes Winckelm. und sein Jahrh. S. 445.

682) Winckelmanns Werke B. I, wo seine Abhandlungen über die Nachahmung der Alten stehen.

683) Ebendas. B. I, S. 245 flg.

684) Göthes Winckelm. und sein Jahrh. S. 352 flg. 374 flg.

685) Göthe l. c. S. 281. Ueber die Unzulänglichkeit der Nachahmung der Alten vergl. l'Art de voir dans les beaux Arts cet. S. 31. 41.

686) Schelling l. c. S. 347 flg. Göthe l. c. an mehren Stellen,

Digitized by Google

z. B. S. 281. 366. 445. Anmerk. zu Winckelm. Werken VI, 2, 375 und an mehren Stellen.

687) Hierüber erhält man befriedigende Aufklärung durch Göthes hier oft genannte Schrift.

688) Z. B. Tölken über das Basrelief und den Unterschied der malerischen und plastischen Composition. 1815. 8. Dieser Schriftsteller sagt z. B.: „Der Malerei gehört die Idealität des Gefühls, der Plastik die Idealität der Gestalt; diese zeigt eine vorwiegende Richtung zum Erhabenen, jene zum Ausdrucksvollen.

689) Göthe über die Gegenstände der bildenden Kunst in den Propyläen I, 20 flg. II, 45 flg.

690) Winckelmanns Werke IV, im Anfange. Vgl. ebend. B. I, S. 132 flg.

691) Man sehe hierüber z. B. Herodot III, Cap. 106. Plato in seiner Epinomis S. 497 der Tauchn. Ausg. (Dass diese Schrift wahrscheinlich nicht den Plato zum Verfasser hat, ist von keinem Einfluss auf das hier erwähnte Zeugniss). Aristoteles in der Polit. VII, 7. Strabo B. II, S. 70 der Casaub. Ausg. 1597. Polybios B. IV, Cap. 21 u. A. Polybios nennt gradezu den Einfluss auf die Sitten, die körperliche Bildung und die Farbe, aber er so wol als Strabo machen zugleich darauf aufmerksam, wie aus diesem Einflusse keineswegs Abhängigkeit folge, sondern dass Erziehung und Bildung den Folgen eines ungünstigen Climas abhelfen können. Auch griechische Dichter preisen das Clima, die Fruchtbarkeit u. s. w. ihres Landes. Man sehe z. B. den herrlichen Chorgesang in Sophokles Oedipus Coloneus V. 668 flg. Euripides in der Medea 820 flg. in der Ausg. von Matthiä; ein Fragment desselben Dichters in Plutarchs Abhandlung περὶ φυγῆς Cap. 13 u. A.

692) Hierüber sehe man z. B. Caylus von der Liebe zu den schönen Künsten, und der Hochachtung gegen die, die sich glücklich damit beschäftigen, in seinen Anhandlungen I, S. 92 flg. Köhler über die Ehre der Bildsäulen. 1818. u. A.

693) Vergl. hierüber die Anmk. zu Winckelm. B. VI, 2 S. 4—5 und Heyne in den antiquar. Aufs. I, S. 170 flg., wo jedoch Meinungen über die Beförderungen der Kunst geäussert werden, die sich sehr zu einer entgegengesetzten Uebertreibung hinneigen. Vergl. Meyers Geschichte der griech. Kunst S. 201 flg.

694) Schelling l. c. S. 375.

695) Man vergleiche hiermit Göthes Winckelm. u. sein Jahrhund. S. 203 flg.

696) Winckelm. Werke V, 258 flg. Ebend. Anmk. S. 530.

697) Winckelm. Werke VI, 1, 174.

698) Göthe l. c. S. 365. Ueber die guten Wirkungen wohleingerichteter Kunstakademien sehe man Göthes Kunst und Alterthum B. III, H. 1, S. 138 flg.

Digitized by Google

698 b) Man findet schöne Aeusserungen hierüber in Göthes Kunst und Alterth. B. III, H. 1, S. 47, und im 3ten Hefte S. 128 flg.

699) Alle archäologischen Schriften, die ihre Beschreibungen von Kunstwerken auf einsichtsvolle Selbstbeschauung gründen, sind hier von Wichtigkeit. Wir nennen hier blos die oben in der Anmk. 673 b) angeführte Schrift de l'Art de voir dans les beaux Arts von Milizia und Pommereul. Winckelmanns Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst in seinen Werken B. I, S. 241 flg. Zoegas und Viscontis Werke mit Meyers, Welckers und den Bemerkungen Anderer, auch manche Monographien u. s. w.

700) Siehe oben S. 159 flg. und Anmk. 509 b) und die folgenden.

701) Ausser den älteren hierher gehörigen Schriftstellern sehe man hierüber Hirt: Ueber das Material, die Technik und den Ursprung der verschiedenen Zweige der Bildkunst bei den griechischen und den damit verwandten italienischen Völkern im 1sten Bande von Böttigers Amalthea, besonders S. 238 — 239. Vgl. Hirts mythol. Bilderbuch I, S 60. Die Recension über Langes Uebersetzung von Lanzi über die Sculptur der Alten in der Jen. Lit. Zeit. 1817. No. 116 (W. K. F.) und diese Schrift selbst S. 53. Böttigers Andeut. S. 217 flg., wo zugleich davor gewarnt wird, sich durch dieses Kriterium nicht irre leiten zu lassen. Vergl. Claracs Descript. des Antiques du Musée Royal, 1820. S. V flg.

702) Plinius XXXVI, 4, 8. Vgl. Dio Chrysostomos Or. XXXI, S. 615 u. A.

703) Man sehe z. B. Böttigers Andeut. Winckelm. Werke VI, 2, 25 flg. VII, 146 und die Anmerkungen dazu, Thiersch Epochen u. s. w. II, Anmk. S. 30 flg. u. A. Die Anmerkungen zu Winckelm. Werken enthalten treffliche Beiträge zur Bestimmung der Kunstepochen, und der Denkmäler, die zu jeder insbesondere gehören. Meyer hat aufs Neue die Bearbeitung dieses Gegenstandes in seiner Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und in den dazu gehörigen Tabellen (siehe oben Anmk. 526) versucht. Wie zweifelhaft jedoch diese Eintheilung der Antiken bis jetzt ist, so wol im Allgemeinen, als in vielen einzelnen Punkten, das sieht man aus den Einwendungen, die gegen Meyers und Anderer Versuche der Art gemacht sind. Siehe z. B. Thiersch Epochen III, S. 123 flg. Sillig in Jahns Jahrbüchern der Philolog. B. II, H. 1, S. 1 flg. und K. O. Müller in der oben (Anmk. 670) angeführten Recension, die grade am Schlusse meiner Durchsicht der deutschen Uebersetzung gegenwärtiger Schrift (April 1828) zu meiner Kenntniss gekommen ist, Ich habe also diese wichtige Abhandlung nicht so viel, als ich wünschte, benutzen können, und muss mich ausser einigen eingeschalteten Notizen (siehe Anmk. 179. 272. 286. 306. 535 b) darauf beschränken, hier, wo von den Kriterien für das Alter der Monumente die Rede ist, die von Müller (l. c. B. 38, S. 287) gemachten Bemerkungen über die Wich-

Digitized by Google

tigkeit der Proportionen der Kunstfiguren zu näherer Aufklärung dieses Gegenstandes zu nennen.

704) Dionysios Halikarn.: de Dinarcho judicium Cap. 7.

705) Siehe z. B. die Anmk. zu Winckelm. Werk. B. V, S. 592. Ueber diese Inschriften siehe ausserdem Winckelm. IV, S. 23. VI, 2, 137 flg.

706) Als Beispiel können wir die vier sehr verschieden erklärten, aber vermuthlich bakchischen Jünglinge oder Genien im Dresdner Museum nennen, die sich in Beckers Augusteum finden, II, Tab. 25—28. No. 25 ist unbezweifelt das Original von diesen in Antium ausgegrabenen Statuen. Den Kopf findet man in den Kupfern zu Winckelm. Werk. B. IV, Tab. 2 A.

707) Man sehe z. B. Becks Archäol. S. 22 flg., wo sich Hinweisungen auf die wichtigsten Schriften finden. Hier nenne ich blos Winckelm. Abhandl. von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in demselben (1763) B. II, S. 379 flg. Gurlitts Einleitung etc. S. 43 flg.

708) Spences Polymethis. 1755. Fol. Deutsch von Burkard unter dem Titel: Von der Uebereinstimmung der Werke der Dichter mit den Werken der Künstler 2 B. 1773. 1776. 8.

709) Man sehe Gurlitt und Beck ll. cc.

710) Siehe oben Anmk. 701.

Digitized by Google

REGISTER.

A

Abgüsse und Abdrücke von Kunstdenkmälern, 162. 172. 173.
Achäer, 21. 40.
Aeginetische Kunstdenkmäler, 155. 163.
Aegypter, 3. 186. 187 u. an mehren Stellen.
Aemilius, Paulus, 37. 111.
Aetolier, 21. 33. 34. 39.
Afrika, 80.
Agasias, Künstler, 94.
Agorakritos, Künstler, 97.
Agrippa, Marcus, 102.
Alalkomenä, 52.
Alarich, 124.
Alboin, 134.
Alexandria, 62. 80. 83. 94.
Alexius Comnenus, 120.
Alexius IV, siehe Kreuzzüge.
Alexius Dukas Murzuflus, siehe Kreuzzüge.
Alkamenes, Künstler, 97.
Amphistratos, Künstler, 118.
Anastasius, 128.
Angelus Strategopulus, 149.
Anthemius, 127.
Anthermos, Künstler, s. Bupalos.
Anthropomorphismus, s. Religion, Verhältniss derselben zur Kunst.
Antiochos von Syrien, 34. 65. 68.
Antiphilos, Künstler, 79. 99. 119.
Antiquitäten, welcher Zweig der Alterthumswissenschaft dadurch bezeichnet werde, 1.
Antonius, 83.
Apelles, Künstler, 87. 96.
Apollonius von Tralles, Künstler, 108.
Arcadius, 122. 124. 127.
Arcangeli, Winckelmanns Mörder, 236.
Archesitas, Künstler, 107.
Architektur, siehe Baukunst.
Archäologie, Idee, Umfang, Eintheilung und Behandlungsart derselben, 1. Ihre Grenzen, ebendas. vergl. 186. Ihre Behandlungsart vor Winckelmann, 251. Vgl. Winckelmann. Ihre Litteratur, 174.
Artemon, Künstler, 99.
Asien, 54. 59. 64. 67.
Ataulph, 125.
Athen, 26. 47. 59. 111. 124. 125. 148. 276.
Aufzüge, festliche, als Kunstgegenstand, 117.
Augustus, 55. 80. 82.
Aulanius Evander, Künstler, 90.

B

Balduin, siehe Kreuzzüge.
Barbaren vom Norden überfallen

Digitized by Google

das west- und oströmische Reich, 124. 135.
Basiliscus, 128.
Basilius Macedo, 123. 137.
Basilius II, 138.
Batrachos und Saura, Künstler, 101.
Batton, Künstler, 102.
Baukunst, Verhältniss derselben zu den übrigen Kunstarten, 3. Ausübung derselben in Constantinopel, 120.
Belisarius, 130.
Berlin, Museum, 171.
Bernini, Künstler, 271. 273.
Beschreibungen von Kunstwerken, 162. 172.
Bibliotheken, Anlegung derselben im Alterthum, 73. 88 und öfter Bei dem Wiederaufleben der Wissenschaften, 181. 182.
Bilderstreit, 136.
Billaros, Künstler, 71.
Boccaccio, 179.
Bonifacius von Montferrat, siehe Kreuzzüge.
Böttiger, 253 und oft in den Anmerkungen.
Buchdruckerkunst, Wirkungen derselben, 182.
Bürgerstand, der, eine nothwendige Bedingung der Verbreitung der Cultur, 178. Vgl. Civilisation.
Bukoleon, 123.
Buleuterion (Senatsgebäude) in Constantinopel, 120. 127.
Bupalos und Anthermos (Athenis), Künstler, 86. 91.
Byzantion, siehe Constantinopel.

C

Caligula, 56. 96. 99.
Canova, 271.
Carthago, 62. 67. 80. 125.
Catulus, 110.
Cavaceppi, Künstler und Kunsthändler, 162. Sein Verhältniss zu Winckelmann, 233.
Caylus, 186. 213. 250.
Chametären, 107. 118.
Charakteristische, das, als Kunstprincip, 259. 265.
Chios, 91.
Christ, 251.
Christen, ihr Betragen gegen die antike Kunst, 120. Vergl. Fanatismus.
Cicero, 29. 64
Civilisation, die bürgerliche, eine nothwendige Bedingung für die höhere geistige Ausbildung, 177.
Claudius, 99. 124.
Clima, Einfluss desselben auf die Kunstentwicklung, 277.
Constans II, 135.
Constantin d. Gr., 120.
Constantin XI, 149.
Constantin VI, Porphyrogenneta, 138.
Constantinopel, 62. 119. 127.
Constantins Forum in Constantinopel, 146.
Constantius, 129.
Copien, Verhältniss derselben zu den Originalwerken, 286.

D

Daktyliothek, siehe Gemmen.
Dandolo, siehe Kreuzzüge.
Dante, 179.
Delphi, 52. 58.
Derkylis (Derkylides), 118. Ueber die Form des Namens siehe die Anmk.
Deutschlands Kunstsammlung., 170.
Dichtkunst, Einfluss derselben auf die bildenden Künste, 280.
Dionysios, Künstler, 101.
Dipoenus, 37.

Digitized by Google

Dodone, 23.
Dorotheus, Künstler, 96.
Dresdens Kunstsammlungen, 171.

E

Eber, der kalydonische, 143.
Elfenbein, 92.
Elginsche Denkmäler, 158. Vergl. Parthenon.
Elis, 24.
Empörungen, bürgerliche, zerstörend für die Kunst, siehe Constantinopel.
Endoeos, Künstler, 86.
England, öffentliche Kunstsammlungen daselbst, 170. Kunstwerke im Besitz von Privatpersonen, 167.
Enthusiasmus, siehe Kunstbegeisterung.
Entochos, Künstler, 107.
Epidauros, 52.
Erdbeben, zerstörend für die Kunstdenkmäler, siehe Constantinopel.
Ernesti, 252.
Erz, 93 und an mehren Stellen.
Etrurer, 186.
Eudocia, 125.
Euphranor, Künstler, 102.
Euthychides, Künstler, 109.

F

Fabius Maximus, 62.
Fanatismus, religiös - politischer, 121. 127. 142.
Feuersbrünste, zerstörend für die Kunstdenkmäler, siehe Constantinopel.
Flaminius, 30. 33.
Florenz, Sitz für Kunst und Wissenschaft, 152. 170. 181.
Fortuna, siehe Glück.
Frankreichs Kunstsammlungen, s. Paris.
Freiheit, 32. Vgl. Staatsverfassung.

G

Gallienus, 124.
Gartenanlagen, 117.
Geistlichkeit, Wissenschaftlichkeit derselben im Mittelalter, 177.
Gemälde, Geschmack der Römer an den Werken der griechischen Malerkunst und Anwendung derselben, 34. 37. 38. 44. 68. 77. 79. 86. 95. 96. 99. 102. 105. 106. 109.
Gemmen, 77, 103.
Genserich, 125.
Gewinnsucht, Einfluss derselben auf das Schicksal der Kunstdenkmäler, 161.
Glabrio, Man. Acil., 34.
Glück, Tempel desselben in Rom, 38. 45. 110.
Glyptothek, siehe München.
Göthe, 253. 271. 274. 283.
Gori, 186.
Gothen, 180.
Griechen, ihr Platz in der Kunstgeschichte, 2. Muster der Kunst, 270. 276. 281. Einfluss der Neugriechen auf die Wiedergeburt der Cultur, 151. 180.
Grossgriechenland, 62.

H

Hadrians Zeitalter, 55.
Hegesias, Künstler, 93.
Hegias, siehe Hegesias.
Hellenen, siehe Griechen.
Heliodoros, Künstler, 101.
Herakles, als Kunstgegenstand, 71. 74.
Herculanum, 152.
Heyne, 252.
Hippodromos in Constantinopel, 120. 128. 141. 146. 147.
Hirt, 253. 259.
Honorius, 122. 124.
Hülfsmittel zum Studium der Anti-

Digitized by Google

ken, 172. Vergl. Kunststudium, Bedingungen und Hülfsmittel desselben.

I

Inschriften auf Denkmälern, 286.
Irene, siehe Bilderstreit.
Isak, siehe Kreuzzüge.
Italiens Kunstsammlungen, 168. Wiederaufleben der Wissenschaften daselbst, 181.
Iulius II. belohnte die, welche antike Denkmäler fanden, 152.
Iustinian I, 123. 128. 130. 135.
Iustinian II, 123.

K

Kalamis, Künstler, 71, 118.
Karl der Grosse, 176. 178.
Kephissodoros (Kephissodotos), 80. 101. 107.
Kleomenes, Künstler, 107.
Kolosse, 63.
Korinthos, 40.
Kreuzzüge, 138.
Kriege, zerstörend für die Kunstdenkmäler, siehe Rom, Constantinopel.
Kunst, ihr Verhältniss zur Natur, 260. 270. Ihre Grenzen, 273. Ihre Geschichte, 13. Vgl. Winckelmanns Kunstgeschichte, 223. 228. Ihre Entstehung und Verbreitung, 7.
Kunstarten, vergl. Archäologie. Ihre Entstehung, 260. Ihre Benennungen, 10. Ihr wechselseitiges Verhältniss, 269. 273. Ihre Wichtigkeit in der Kunstgeschichte, 13. 17.
Kunstbegeisterung, 279.
Kunstbetrachtung, 160. 176. 283.
Kunstdenkmäler, Geschichte derselben, 13. 20. Ihre Form, 11. Inhalt, 14 (vergl. Kunstmythologie). Wiedergewonnenes Ansehen durch das Wiederaufleben der Wissenschaften, 150. Zustand der noch erhaltenen, 159.
Kunstentwicklung, Bedingungen derselben, 276.
Kunsterklärung, 162.
Kunstform, 259. 260. 271. 272.
Kunstgegenstände, 72. 264. 273.
Kunstgeographie, 17.
Kunstgeschlechter, 91.
Kunstmythologie, 15. 174.
Kunstprincip, 254. 278.
Kunstreichthum der Griechen, 20. 35. 41. 61. 119. Vergl. Museen und Kunstsammlungen.
Kunstsammlungen, 149. 151. 160. 164. Planmässigkeit in der Art sie zu ordnen, 4. 173. 174.
Kunststyl, 43. 85. 156. 161. 163.
Kunststudium, Entstehung und Geschichte desselben, 183. 184. 227. Bedingungen und Hülfsmittel desselben, 289.
Kunsttechnik, 17.
Kunstwerke, siehe Kunstdenkmäler.
Kupfer, als Hülfsmittel zum Kunststudium, 162. 173. Die wichtigsten Kupferwerke dieser Art, 174.

L

Lauseion, 122. 128.
Leidenschaften, Ausdruck derselben in den Werken der Kunst, 265.
Leo I, 128.
Leo Isauricus, 137.
Lessing, 204. 213. 250. 271. 273.
Libius Severus, 126.
Litteratur, Verhältniss zur Kunst, 151. 184. 251. Wechselseitiges Verhältniss der antiken und modernen Litteratur, 183.
Longobarden, 134.
Lucullus, 45. 69.

Digitized by Google

Luxus, 41. 70 u. an mehr. Stellen.
Lysias, Künstler, 92.
Lysippos, Künstler, 39. 56. 64. 104. 147.

M

Makedoner, 23. 37.
Malerkunst, überwiegend in der modernen Kunst, 282.
Marcellus, Marcus, 28. 62.
Marmor, über den Gebrauch dieses, wie der übrigen Kunstmaterialien, an verschiedenen Stellen.
Mediceer, 151. 181.
Mengs (Rafael), 213. 271.
Metellus, Macedonicus, 39.
Meyer, H., 162. 253.
Michael II, 137.
Michael III, 137.
Millin, 253.
Mohammed, 135.
Mohammed II, 149.
Monot, Künstler, 271.
Mummius, 40. 75.
München, 158. 172.
Münzen, 11. 12.
Museographie, 166. 174.
Myron, Künstler, 67. 74. 84. 89. 93.
Mythen, siehe Kunstmythologie und Religion, Verhältniss derselben zur Kunst.

N

Nachahmung, 264. 271.
Narses, 134.
Natur, Verhältniss derselben zur Kunst, 259. 270.
Neapels Kunstsammlungen, 152. 170.
Nero, 56. 79. 99.
Nikeratos, Künstler, 102.
Niobegruppe, 116.
Nikias, Künstler, 79. 83. 95. 103.
Numismatik, siehe Münzen.

O

Octavia, 97.
Olympia, 52. 59.
Originaldenkmäler, 156. 157. 286.

P

Päbste, Verhältniss derselben zu dem Studium des klassischen Alterthums, 182.
Pamphilos, 107.
Pantheon, 104, 135.
Paris, 165. 170.
Parthenon, 158. 267.
Pasiteles, Künstler, 101.
Pausias, Künstler, 79.
Perserkriege, zerstörend für die ältesten Kunstdenkmäler, 20.
Perseus von Makedonien, siehe Makedoner.
Petrarca, 179.
Pferde, die venetianischen, 146.
Phidias, Künstler, 38. 55. 59. 97. 111.
Phigalische Denkmäler, 158. 267.
Philippus, Marcius, 109.
Philippos von Makedonien, siehe Makedoner.
Philiskos, Künstler, 101.
Philochares, Künstler, 95.
Phokas, 123. 136.
Phradmon, Künstler, 89.
Piston, Künstler, 102.
Plastik, 4. 10. 12.
Plastik, Princip und Wesen derselben, 254.
Pollio, Asinius, 106.
Polycharmos, Künstler, 101.
Polygnotos, Künstler, 79.
Polykles, 101.
Polykletos, Künstler, 67. 93. 104.
Polytheismus, siehe Religion, Verhältniss derselben zur Kunst.
Pompeji, 152.
Pompejus, 73.
Praxiteles, Künstler, 45. 67. 83. 97. 99. 107. 116. 118.
Pseudophilippos, 39.

Digitized by Google

Pythagoras von Rhegium, Künstler, 115.
Pythagoras von Samos, Künstler, 115.

R

Religion, Verhältniss derselben zu der Kunst und Einfluss auf dieselbe, 157. 279.
Restauration der Kunstdenkmäler, 158.
Ricimer, 126.
Rhodos, 59. 61.
Rom, Sammelplatz der Kunstdenkmäler, 46. 168 u. a. m. St. Schicksal der Kunstdenkmäler daselbst die verschiedenen Zeitalter hindurch, siehe Kunstdenkmäler, Geschichte derselben.
Roms Kaiser, 55.
Römer, ihre Kunst und ihr Verhältniss zu der griechischen Kunst, 9. 26. 186. Ihr Betragen gegen d. Kunstwerke Griechenlands, 27. Das oströmische Reich, siehe Constantinopel. Das weströmische Reich, 124.

S

Sammlungen, s. Kunstsammlungen.
Sarazenen, 135.
Sassaniden, 135.
Saura, Künstler, siehe Batrachos.
Scaurus, Marc., 77.
Scipio, P. Corn. Africanus, 41. 80.
Scipio, L., 68.
Schelling, 260.
Schöne, das, 254.
Schönheitsgefühl, 7. Vergleiche das Schöne.
Severus, 119.
Sikelien, 62. 64. 81. 170.
Silanion, Künstler, 67.
Sitten, Einfluss derselben auf die Kunst, an m. St.
Skopas, Künstler, 83. 88. 97. 107. 110. 116. 118.
Skulptur, 12. 13. Anmk. 670. Vergleiche Plastik.
Skythen, 124.
Sophienkirche in Constantinopel, 123. 127. 130. 138. 145.
Sprachen, das Studium der klassischen, wie es aufs Neue erwachte, 176. 179.
Staatsverfassung, Einfluss derselben auf die Kunstentwicklung, 277.
Stabiä, 152.
Sthenis, Künstler, 71. 102.
Stephanos, Künstler, 107.
Stier, der farnesische, 108.
Sulla, 47.
Syrakusä, 28. 136.

T

Tarentum, 63 und an m. Stellen.
Tauriskos von Tralles, Künstler, 108.
Tauriskos von Kyzikos, Künstler, 108.
Theater in Rom, 78. 109.
Theodatus, 130.
Theodora, 137.
Theodorich, 79. 130.
Theodoros, Künstler, 103. 109.
Theodosius d. Grosse, 122. 129.
Theodosius II, 122. 128.
Theophilos, 123.
Thorwaldsen, Künstler, 159. 164. 274.
Tiberius, 96. 102. 103. 105.
Timarchides, Künstler, 102.
Timomachos, Künstler, 105.
Timotheos, Künstler, 90.
Titus, 100. 104.
Totilas, 131.
Triumphe der Römer, 29. Triumph des Flaminius, 33; des Marc. Fulvius Nobil., 35. Vergleiche Paul. Aemilius, Metellus, Mum-

Digitized by Google

mius, L. Scipio, Pompejus, P. Corn. Scipio.
Typische Kunstformen, 156. 281.

U

Umrisse von Kunstwerken, 162. 172. 173.
Universitäten, wie auf diesen in den Vorlesungen die Archäologie vorgetragen wurde, 251.

V

Vandalen, s. Genserich.
Varro, M. Terent., 1. 106.
Vasen, murrhinische, 75.
Venedig, 170.
Veranstaltungen zur Beförderung der Cultur, Wissenschaft und Kunst, 178. 282.
Verfall der Kunst, 282.
Verres, 20. 64. 74.
Vitiges, 130.

W

Wiedergeburt der Cultur, 150. 176.
Wiedewelt, Künstler und Winckelmanns Freund, 206. 208. 213.
Wiens Kunstsammlungen, 111.
Winckelmann, 162. 186. 188—250. 251. 255. 256. 258. 267. 270. 276.

Z

Zeno Isauricus, 128. 130.
Zerstörung von Kunstdenkmälern, siehe Geschichte der Kunstdenkmäler.
Zeuxippos Bad in Constantinopel, 120. 134.
Zeuxis, Künstler, 103. 109.
Zoega, 162.

Digitized by Google

Verbesserungen.

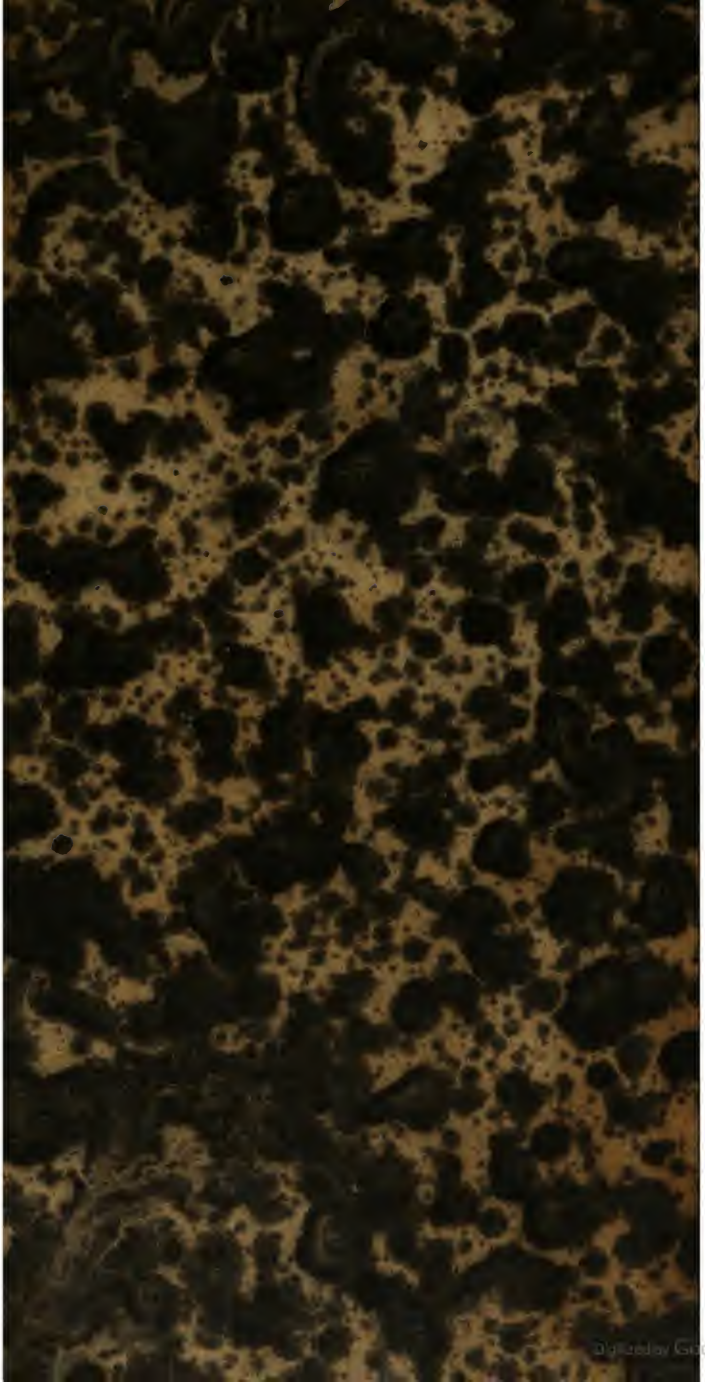
Seite 4 Zeile 15 und 16 lese: der Kunst statt durch die Kunst.
— 8 — 20 und von diesem statt und diesem.
— 20 — 19 fehlt am Ende der Zeile das Wort veranlasst.
— 33 — 19 friedlich statt feindlich.
— 39 — 27 in statt im.
— 40 — 12 und 17 Arrianos statt Arrhianos.
— 42 — 3 v. u. eigenem statt eigenen.
— 66 — 25 dem statt den.
— 67 — 8 geschmückt statt geschenkt.
— 72 — 20 dem statt den.
— 82 — 4 v. u. und seine statt und.
— 111 — 12 streiche das Wort an.
— 121 — 29 von den statt von.
— 203 — 16 streiche heit,.
— 248 — 9 lese: in der statt der.
— 255 — 4 v. u. diesen statt dieser.
— 265 — 16 diesen statt dann.
— 274 — 15 ihn statt ihm.
— 299 Anmk. 132 Zeile 2 318 statt 818.
— 301 — 163 — 1 23 statt 33.
— 302 — 182 — 2 27 statt 17.
— 310 in der letzten Zeile VI statt V.
— 313 Anmk. 352[b] Zeile 2 vermeintliche statt vermeinlich.
— 320 Zeile 3 XIII statt III.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google


Digitized by Google